منَاف منصُور

مدخل الى الأدب المقارن
سعيد عقل وبول فاليري

بيروت
١٩٨٠

منّاف منصور

استاذ الأدب المقارن في الجامعة اللبنانية

مدخل الى الأدب المقارن

سعيد عقل وبول فاليري

بيروت
١٩٨٠

منشورات مركز التوثيق والبحوث

للمؤلف

- الأدب العربي : قضايا ونصوص، دار غندور للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ١٩٧٥ .
- الانسان وعالم المدينة في الشعر العربي الحديث، المطبعة الكاثوليكية، بيروت ١٩٧٨ .

معد للطبع

- أدب الأطفال في لبنان.
- بنية القصيدة وايديولوجيا الحداثة العربية
- المرأة وتجربة الشعر العربي في لبنان

المحتوى

المدخل

نحو الاهتمام بآداب الشرق الأوسط

ليس صحيحاً أن الأدب المقارن ظاهرة المجتمع الرأسمالي والبورجوازي باعتباره نشاط نخبة تملك وقتها وعدتها، تنظر الى الاداب وتدرسها من موقع الباحث عن متعة، أو من موقع الراغب في تأكيد ظاهرة لا تشكل حاجة ملحة، أو مباشرة، عند عامة الناس، في أي أمة من الأمم.

ليس صحيحاً ايضاً أن الأدب المقارن يحيي «المناطقية»، فهو في تركيزه على استخراج أنماط التفاعل ونتائجها بين القيم الأدبية والحضارية عند مختلف الشعوب، إنما يسعى الى الاعتراف بحقيقة خالدة في حياة الشعوب والحضارات قصاراها حاجة الانسان، كل انسان، المستمرة والراسخة الى الخروج من حدود الأرض الضيقة التي يقيم عليها، ليضم جميع آفاقها، رجاء التخطّي، او الاسراء الحضاري.

فبالقدر نفسه الذي يحق لنا، لأسباب جغرافية، أو تاريخية، أو سياسية، أن ندرس العلاقات الثقافية بين الشرق العربي وأوروبا الغربية، يحق ايضاً، للأسباب الجغرافية والتاريخية والسياسية نفسها، أن ندرس العلاقات الثقافية بين الشرق العربي وأقلياته ممن يملكون غير العربية لغة أصلية كالأكراد والأشوريين والأرمن

واليهود ، كما يحق ، للأسباب نفسها ، ان ندرس ايضاً التفاعل الثقافي بين الشرق العربي والشرق الروسي... نقول يجوز كل ذلك بعيداً عن أي قناع سياسي ، أو جغرافي اقليمي.

فنحن لا نكتفي بالعودة الى التاريخ السياسي لنؤمن بأن الشرق الأوسط يؤلف وحدة حضارية متصلة. على الأدب المقارن أن يعي هذه الوحدة ويرسخها من خلال دراسات لا تغفل الآداب والتعابير الفنية القديمة مما سجلته اللغات القديمة كالكنعانية والسريانية والفارسية ، كأن نضع بحثاً في «الشاعرية الشرق أوسطية» أو «القدرية الشرق أوسطية مقابل المأسوية الاغريقية» ، كما لا نسقط السعي إلى استكشاف التحولات التي شهدها الكيان الشرق أوسطي من التجربة القديمة الى التجربة المعاصرة ، كأن نضع بحثاً يتناول تطور القدرية الشرق أوسطية الى المأسوية الغربية في آداب الشرق الأوسط المعاصرة. إننا ندعو إلى أن من أُولى اهتمامات الأدب المقارن في لبنان أن يمد التفاعل الحي الخلاّق بين آداب الشعوب في الشرق الأوسط ، بالقدر نفسه الذي يُعنى بدراسة العلاقات بين الآداب العربية والآداب الأُوروبية والأنكلوسكسونية...

الأدب المقارن والجامعة اللبنانية

رغم التوجه ، الذي يصبح طابع العصر الطالع ، نحو اللامركزية فإني أطمح الى تأسيس معهد مركزي في لبنان للدراسات المقارنة يضم نخبة الباحثين الضليعين باللغات والآداب المتعددة.

ضماناً لهذا الطموح ، يمكن البدء أولاً ، بانجاز قسم في كلية الآداب والعلوم الانسانية لتوسيع الدراسات المقارنة ، وترسيخ أصولها ومناهجها وعدتها ووسائلها ، ويمكن لهذا القسم أن يجعل نواة تحركه البدء بالتنسيق بين أقسام اللغة العربية وآدابها

واللغة الفرنسية وآدابها ، واللغة الانكليزية وآدابها ، للتركيز على اتجاه مشترك في الدراسات ، كأن لا يقتصر عمل كل قسم على دراسة كل من هذه اللغات ، أو هذه الآداب ، لذاتها ، بل تخصص بعض الأرصدة لمعالجة علاقة اللغة العربية وآدابها بكل من اللغة الفرنسية وآدابها ، واللغة الانكليزية وآدابها ، وأنواع التأثيرات التي نشأت في اللغة العربية وآدابها بسبب هذه العلاقات ، اذ ماذا يفيد الطالب اللبناني أن يختص بالآداب الفرنسية أو الانكليزية ، كأي طالب فرنسي أو انكليزي. إني أرى من الأفيد ، علمياً وتربوياً ووطنياً ، أن يقف الطالب اللبناني ، بالاضافة الى تعلم كل من هذه الآداب ، على عمق التداخل ما بين الآداب العربية وبعض هذه الآداب الأوروبية ، كأن يدرس مثلاً صورة الآداب الفرنسية ونتائجها في الأدب العربي ، أو يقف على تجربة اهتمامنا بالآداب الانكلوسكسونية ونتائجها ، لتوسيع افاقنا الأدبية القومية ، وتَلَمُّس تطلعات أدبية إنسانية جديدة.

ويمكن وضع منهج مشترك يتفق وتطلعات كل قسم واستقلاليته ايضاً. على سبيل المثال ، يعمل كل قسم على أن يخص لهذا الغرض رصيدين أو ثلاثة : من جملة الأرصدة الملحوظة للإجازة. فيهتم طلاب كل من قسم اللغة الفرنسية وآدابها ، وقسم اللغة الانكليزية وآدابها ، بالتركيز على طريقة فهمنا نحن اللبنانيين لكل من هذه الآداب ، وعلى أي الميادين او الاتجاهات او القضايا التي أثارها الأدب العربي في لبنان ، من جملة الميادين والاتجاهات والقضايا التي عرفتها الآداب الفرنسية الجديدة ، أو دراسة الادباء اللبنانيين الذين كتبوا بالفرنسية ، أو بالانكليزية ؛ بينما يهتم طلاب اللغة العربية وآدابها بالتركيز على مؤثرات هذه الآداب الأجنبية في الحركة الأدبية العربية ، التي شهدها لبنان خلال التجربة النهضوية وامتداداتها.

من زاوية أخرى ، يعمل قسم اللغة العربية وآدابها ، بالاضافة الى ذلك ، على التركيز على إحياء اللغات القديمة كالسريانية والعبرية والفارسية ، فيكثف تعليم هذه

اللغات في السنوات الثلاث الأولى من الاجازة ، لينتقل الطلاب في السنة الرابعة ، إلى معالجة الروافد السريانية ، أو العبرية ، أو الفارسية ، ومؤثراتها في الآداب العربية القديمة .

ولا اعتقد أن مثل هذا التوجه صعب ، فيمكن وضع برنامج مفصل يلحظ الحرص على أن تشكل هذه الاهتمامات سبيلاً سليماً للاغناء ، يتفق مع الدور اللبناني الاستراتيجي المتميز والمتوارث .

بعد ذلك ، يمكن التفكير جدياً بتأسيس قسم خاص بالدراسات المقارنة ، فيعمل ، بتخطيط ، وبوعي ، على دفع الدور اللبناني في الآداب العربية ، وفي الآداب العالمية. فلا يبقى مجال التحرك وقفاً على ميدان التعليم ، بل يرسم خطة متكاملة تشتمل ، إلى جانب التعليم ، العمل على عقد المؤتمرات والندوات للدراسات المقارنة في الشرق الأوسط ، أو للمقارنين من ابناء الشرق الأوسط واوربا أو الولايات المتحدة أو الاتحاد السوفياتي... والعمل على نشر مجلة الأدب المقارن في لبنان ، بالاضافة الى الأبحاث والمؤلفات. على مثل هذا يتبلور الرهان اللبناني .

نحو مفهوم جديد للأدب المقارن

على ضوء ذلك ، يحاول هذا الكتاب أن يفتح أفقاً جديداً من اهتمام الأدب العربي بالأدب المقارن. لذلك سعينا الى تقديم صورة اجمالية عن توجه الجيل الأول عندنا نحو الأدب المقارن ، فلحظنا ضرورة أن ينتقل الجيل الثاني نحو نوع جديد من الاهتمام ونحو مدى آخر من أجل تمكين الأدب العربي من الافادة ، بشكل أفضل ، من مناهج الأدب المقارن واستنتاجاته .

لقد عوّل الجيل الأول ، عندنا ، على المدرسة الفرنسية في الأدب المقارن ،

فكان محمد غنيمي هلال يعرّف الأدب العربي على الأدب المقارن من خلال ما طرحه أستاذه J.M. Carré الذي أشرف على أطروحته ، ومن خلال ما كان يروّجه Van Tieghem و Guyard في كتابيهما الشهيرين. كما ان الكتابات الأخرى لم تخرج ، من قريب أو من بعيد ، عن هذا الإطار ، إذ بقي محمد غنيمي هلال أفضل المهتمين جدية وشمولية. ونحن نحفظ له احتراماً جليلاً إذ نرجو التوفيق في استكمال تأسيس الأدب المقارن ، عندنا ، على قواعد راقية تمكن الأجيال العربية الطالعة من أن تجد ، في الأدب المقارن ، ما يلبي حاجات العصر من أصولية بحث.

هكذا يخرج هذا الكتاب عن دائرة ما عرفناه من الاهتمام العربي بالأدب المقارن ، طيلة أكثر من ربع قرن مضى ، ليَرْسم تطلعات جديدة. وكان سبيلنا الى ذلك ثلاثة منطلقات أساسية وضرورية :

أولاً : ان أيّ تناول جدّي للأدب المقارن ، عندنا ، يجب أن ينطلق ، في الأساس وفي العمق ، من قابلية الأدب العربي إلى هذا العلم ، بغية إيجاد المسالك العضوية والطبيعية للأدب المقارن عندنا. فنحن لا نوافق الجيل الأول على ان تعريف العرب على الأدب المقارن يكون بالاقتصار على نقل هذا العلم عن الغرب. بل نحن نرى ضرورة الانطلاق ، بأي حال ، من الأدب العربي نفسه ، ليجد هذا التراث ، بجدارة ، أدبه المقارن.

ثانياً : ان أيَّ تناول جدّي للأدب المقارن ، عندنا ، يجب أن ينطلق ، في الأساس وفي العمق ، من تمثّلنا التمثل الجيد لنظريات هذا العلم ومناهجه كما طرحتها آداب الغرب ، وليس من نقلها ، بشكل او بآخر ، الينا. وأفضل مُعين الى ذلك عدم الاقتصار على اتجاه دون آخر في هذا الميدان ، فمن المعلوم أن في الأدب المقارن المعاصر ثلاث مدارس أساسية هي : المدرسة الفرنسية وتعتبر

ان وظيفة الأدب المقارن في الدرجة الأولى دراسة المؤثرات وما ينتج عنها من تحوّلات ، والمدرسة الأميركية وتعتبر أن ليس من الضروري اقتصار عمل الأدب المقارن على هذا الجانب ، بل جعلت له مجالاً آخر هو دراسة القضايا ، والمدرسة الالمانية وتسعى الى أن تنحى بالدراسة المقارنة منحى علم الاجتماع الأدبي .

أوَ يكون من نافل القول الالماع الى ان مدارس جديدة تأخذ طريقها في العالم اليوم على أيدي المقارنين الروس ، والمقارنين اليابانيين بخاصة ، وعلى أيدي المقارنين في كل من يوغوسلافيا وتشيكوسلوفاكيا ، وبولونيا وايطاليا ... بعامة؟ فالى أي حد يجوز اغفال هذه الاتجاهات الجديدة في وقت لم تعد اوروبا وحدها هي المؤثر الوحيد في حياة الشعوب وثقافاتها؟

ثالثاً : ان أي تناول جدّي للأدب المقارن ، عندنا ، يجب أن ينطلق ، في الأساس ، وفي العمق ، من رصد واع ودقيق لروح العصر الذي نعيش حاجاته . اذ لا يمكن للأدب المقارن ان يبقى أسير حدود فرضها زمن معين . المهم في الأدب المقارن أن يكون العامل المساعد للأدب القومي على وعي معتملاته وحاجاته وتطلعاته على ضوء المعتملات والحاجات والتطلعات التي تكمن في التجربة الأدبية العالمية .

اننا نؤمن بأنه لم يعد من الجائز ان نفهم أي أدب قومي ، في العهود المعاصرة ، بالانقطاع عن حركة العلاقات الأدبية والثقافية والحضارية المتصلة بين أدب هذه الأمة والأمم الأجنبية ، وذلك نتيجة ما انتهى اليه العالم المعاصر من تداخل مكثف ، ومن تشابك يومي ، في وسائل الاتصال ، على كل صعيد .

لذلك لم يعد كافياً اليوم ما كان يجوز من توجه في الأدب المقارن ،

خلال العقود الخمسة الأخيرة ، يعتمد منحى التاريخ مع فان تيغم وبالدنسبرجيه وبعض المقارنين الأميركيين ، بل أخذ الأدب المقارن ، في الستينات من هذا القرن ، يتوجه ، مع الأميركيين وبالأخص مع Welek ، الى الدراسة الأدبية المتخصصة ، ومع الفرنسيين ، وبشكل أخص Etiemble ، نحو الانتقال من التاريخ إلى دراسة «الشاعرية المقارنة» Poétique comparée ، أي الى الدراسة دراسة أدبية أكثر تخصصاً ، باعتبار أن الأدب المقارن هو «أدب» قبل أن يكون أي شيء آخر. وواضح مدى ما لتطورات العلوم الأدبية الأخرى ، مثل النقد الأدبي ، والألسنية ، وما يتصل بهما من فروع على الأخص ، ما لها من تأثير على هذا الاتجاه الجديد في الأدب المقارن.

على مثل هذا المنظور ، يحاول الكتاب ان يرسم المنطلقات الأساسية للأدب المقارن في الأدب العربي المعاصر ، كما يحاول أن يوضح صورة «المقارن» وما يتطلب من ثقافة ومن «عدة» ، لينتقل ، من ثم ، الى تحديد «ميادين» الدراسة المقارنة ، معولاً على أبرزها ، وعلى ما يلبي حاجات الأدب العربي المعاصر وهمومه ، لنعمل اخيراً على دراسة مختلف العلاقات التي تربط الأدب المقارن بالعلوم الانسانية الأخرى ، أو تميزه عنها . ورأينا ، استكمالاً لفائدة البحث ، أن نخص هذا الكتاب بدراسة تطبيقية نقدمها للقارىء في لبنان والعالم العربي نموذجاً منهجياً لدراسة المؤثرات فاخترنا موضوع «سعيد عقل وبول فاليري» . وكان ، من الطبيعي ، أن نمهد ، لهذه الدراسة التطبيقية ، بمداخلة تعرض لنمطي الدراسة في الأدب المقارن ، عنيت «المقارنة» و«المقابلة» ، فحددنا ، لهذين المصطلحين ، مفهومين دقيقين ، لا يجوز استعمالها على غير وجه كما يشيع عند غير المتخصصين ، ثم ركّزنا على «المقارنة» ، بشكل أدق ، لكون الدراسة التطبيقية المثبتة هنا تنتمي اليها .

القسم الأوّل

مدخل إلى الأدب المقارن

الفصل الأوّل

الأدب المقارن
و
النقد الأدبيّ العربي

لا يمكن للباحثّ أن يفصل بين ميدان النقد الأدبي وميدان البلاغة العربية ، وذلك لشدّة تداخلها في الأبحاث القديمة (الجاحظ ، ابن رشيق ، ابن المعتز ، العسكرى . . .). ولأن الأبحاث العربية كانت تدور على أسس بلاغية في العمق وفي البعد ، لم يتطلع النقد الأدبي الى اتجاهات الأدب المقارن ، فمن المعروف ان اللغويين كانوا يعنون ، وفقاً للتقاليد الموروثة ، بالتعويل على الشعر، دون ما سواه ، لاثبات ما يذهبون اليه من آراء ، أو نظريات ، أو مواقف .

هكذا اتسع نطاق التاريخ الأدبي بسرعة ، وازداد الاهتمام بتقسيم الشعراء الى طبقات ، وباظهار تأثّر كل منهم بغيره . . . بغية الوقوف على مجال السبق بينهم . . . فكانت جملة «امدح بيت قالته العرب»، منثورة في ديوان المعاني ، كما كانت «اغزل بيت . . .» و«أشعر شعراء العرب» و«أشعر الناس» رائجة في كتب الأخبار، ومنتخبات الأشعار . . .

ولكن أخذ النقد الأدبي العربي يتحول تدريجياً من «من أغزل»، و«من اشعر شعراء العرب...»، إلى موازنة الآمدي، و«وساطة» الجرجاني، محاولاً أن يتخلص، قدر الامكان، من الانفعالية المتعصبة، ليعتمد بعض الأصول العلمية، أو القواعد الفنيّة.

فإلى أي حد يمكن أن نجد في جميع هذه الظواهر ثمة اساساً لاتجاهات جديدة في البحث والدراسة تتصل بالأدب المقارن.

* * *

من الصعب على شعب يقر بأن المعرفة ثابتة، أو قُلْ بأنها مجموعة ثابتة من الحقائق ذات حجم محدود يمكن ضبطه والسيطرة عليه[١]، أي يقر بأن لا تَحَوُّل ولا تَطوُّر في أصول الوجود الكبرى اذ لن «تجد لسنَّةِ الله تبديلاً»[٢]، مما ينكر اذاً التسليم «بنسبية» الحقائق للتعويل على عدم قبول غير «المطلق»؛ ولعل في هذا يكمن، في العمق، سر الموقف العربي القديم من الآداب الأجنبية، وقصاراه، حسب التعبير الممتاز للجاحظ، أن العرب أمة الشعر، أي من غير الجائز الإقرار بأن العرب يتأثرون بآداب الأمم الأخرى وإن كانوا أخذوا، عن هذه الأمم، في مجالات العلم والفلسفة وما يتصل بهما... نقول من الصعب على هذا الشعب أن يعرف الأدب المقارن.

من هنا نجد أن صلب الرؤية الحضارية العربية من الاشياء والكون، وان عقدة التفوق العربي الراسخة في مجال الشعر على الشعوب الأخرى، هما العاملان الأساسيان اللذان حرما النقد الأدبي العربي من التوجه نحو شكل من أشكال

(١) ابن الطقطقي : الفخري، لندن ١٩٤٧، ص ٣—٤.
(٢) القرآن : ٤٣/٣٥.

الأدب المقارن، رغم اختلاط العرب بهذه الشعوب اختلاطاً خلاّقاً وطويلاً جعل منه أرضاً خصبة لمثل هذا النمط من الدراسات.

وأساس هذا الموقف انسحب ايضاً على القيم الجمالية التي تنتظم العمل الفني الأدبي، فالعرب كانوا يعتبرون ان المعاني مرمية في الطريق[٣] مما يجعل الفضل قصراً على الصياغة[٤]. أي ان المعاني التي تبدو قيماً ثابتة لا تتغير، هي، من باب اولى، «مشاع» بين الناس، لذلك كان لنوع العلاقة بين الشكل والمضمون، في النظرة العربية، ما حدد اتجاه التطوّر الأدبي في اعتباره **تحسيناً** للابداع الذي هو «**نقل**».

وهذا ما يشرح على أي حال خطا ممتداً وغالباً في النقد الأدبي العربي : عنيت اعتبار الأدب صناعة قبل أن يكون عمل إبداع بالمعنى العصري.

فوق ذلك، كان لطبيعة العلاقات الاجتماعية التي انتظمت الجماعات العربية، بعضاً مع بعض، العامل الأساسي في تحديد الاهتمامات النقدية خصوصاً، والأدبية عموماً، مما جعل هذه الاهتمامات تأتي تلبية للحاجات التي فرضتها مثل تلك العلاقات وما استلزمت من ضرورات، كانت في معظمها، غير أدبية بحتة.

ففي تقديري، إنّ ولع العربي بالفرادة وبالمفاخرة داخل القبيلة الواحدة، كما إنَّ تمكن الحساسيات والخصومات بين القبائل، جعل، من الطبيعي أن ينجذب النقد الأدبي، من باب اولى، نحو «المفاضلة». ولما اتخذت هذه الحساسيات وهذه الخصومات شكلاً آخر، لتتمكن بين أنصار «القديم» وأنصار «الحديث»، تطورت المفاضلة الى شكلها الأرقى الذي هو الموازنة وما استتبعها او استلزمها من

(٣) الجاحظ : الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، ط ١، القاهرة ١٩٣٨، ج ٣، ص ١٣١.
(٤) ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة، تحقيق عبد المتعال الصعيدي، القاهرة ١٩٥٣، ص ٦٦.

وساطات، وبحث عن السرقات بحثاً ضيقاً استمر يعني بالسرقات الشعرية ما يأخذه الشاعر من معنى مسبوق او مطروق فيديره في ذهنه ويظل يُحوِّر فيه حتى يَظْهَرَ في هيأة جديدة تُخالف الهيئة القديمة وتُحَسِّنُها. فما يهمنا، في هذا الموقف، هو الإقرار العربي بأن الفن هو جهد مستمر يمتد ربما الى أكثر من جيل، يظل يبذله الشاعر حتى يُقَدِّم الأفضل معنىً وصياغةً، أي ان الأكمل يأتي من خبرة المستقبل المثابرة وليس وقفاً على ما نتناقله من الزمن الماضي.

كان يمكن للأدب المقارن أن ينطلق من ابن طباطبا[٥]. وابن وكيع التنيسي[٦]، وعلى الأخص مع القاضي الجرجاني[٧] الذي راح يخالف صلب المنظور العربي المتوارث ليؤمن بأن الشعر يساير العصر ويتطور مع الزمن إذ ينبع من البيئة ويتلاءم معها. وكأنما يريد الجرجاني أن يؤكّد أن الشعر تعبير عن حركة الحياة النامية المتغيرة وليس تعبيراً عن يقين ثابت متوارث، لذلك بيَّن ان الشاعر يكون صادقاً مطبوعاً إذا جاء شعره صورة لبيئته غير متكلف، أما اذا تكلّف شعر الأقدمين وحاول تقليدهم والسير على نهجهم فإنما يخلط عملاً صالحاً بآخر سيء، ويأتي شعره حينئذ خليطاً وامشاجاً متباينة فيعيبه تعنته وعدم لحاقه بمن اراد تقليدهم. في نسغ هذا الموقف، يكمن ما حدده قبلاً ابن قتيبة من ان الشعر قسمة

(٥) لا يرى ابن طباطبا الشعر شيئاً منفصلاً عن البيئة فيقول ان للعرب طريقة في التشبيه مستمدة من بيئتهم «لأن صحونهم البوادي وسقوفهم السماء، فليست تعدو أوصافهم ما رأوه منها وفيها، وفي كل واحدة منها في فصول الزمان على اختلافها من شتاء وربيع وصيف وخريف، من ماء وهواء ونار وجبل ونبات وحيوان وجماد وناطق وصامت ومتحرّك وساكن، وكل متولد من وقت نشوئه وفي حال نموه الى حال انتهائه» راجع ابن طباطبا: عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، القاهرة ١٩٥٦، ص ١٠.

(٦) راجع ابن وكيع التنيّسي: كتاب المنصف (نسخة برلين) الورقة: ٨ب نقلاً عن إحسان عباس تاريخ النقد الأدبي عند العرب (دار الأمانة، مؤسسة الرسالة) بيروت ١٩٧١، ص ٢٩٦—٢٩٧.

(٧) راجع القاضي الجرجاني: الوساطة... تحقيق أبو الفضل ابراهيم وعلي البجاوي، الطبعة الثانية ص١٨—١٩.

بين الناس وليس وقفاً على زمن دون آخر أو على شعب دون آخر أو على جيل دون آخر[٨].

نقول كان يمكن اعتبار كل هذا بداية سعيدة للأدب المقارن في الأدب العربي، غير ان ما عطّل هذا الاتجاه هو قَصْر تطبيقه على الصياغة دون اطلاق العنان للبحث عن حقائق جديدة في الوجود والحياة. لذلك نجد النقد الأدبي يُعَوِّل على «المهارة» أكثر مما يتحدث عن «التجربة».

على هذا يتضح كم كانت الرؤية العربية وتعابيرها متجانسة متكاملة، وفي هذا دليل اصالة. فمن البدهي القول ان القيمة الأساسية لحضارة شعب لا تتحدد بمقدار تأييدها أو تنكرها لموقف الباحث فيها، بل تتحدد، من باب أولى، بمقدار تجانسها وتكاملها الى درجة تجعل هذه الحضارة تنتظم داخل نظام رؤيوي متماسك وأصيل.

وهذا يعني أن اقرار العرب باعتبار الحقائق ثابتة لا تتغير جعلهم يندفعون، طبيعياً، الى الاهتمام بمن نجح أكثر في التعبير عن هذه الحقيقة أو عن تلك، قبل الاهتمام بمن «اكتشف» حقائق جديدة. لذلك رسم العرب ثمة أصولاً وحدوداً للمفاضلات وللموازنات ولعلم السرقات... كما سنرى في غير هذا الموضع.

على أي حال، ان تَوَجُّه الذوق الأدبي العربي نحو المفاضلات، والموازنات، وعلم السرقات، يعكس ايضاً اصرار العرب فنياً على الاقرار بأن للغة عبقرية شعرية، وان شاعرية الشاعر تكمن في مدى توغُّله في دقائق الايحاء اللغوي، اذ أن الشاعرية العربية هي وجدان لغة أكثر مما هي وجدان انسان، بدليل أن الشعر هو الصورة الكاملة للبلاغة العربية[٩].

(٨) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، دار الثقافة، بيروت ١٩٦٩ ص ١٠—١١.

(٩) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الاعجاز: تحقيق السيد محمد رشيد رضا، ط ٥، القاهرة ١٣٧ هـ، ص ٦٥.

من هنا ، فإن أيّ محاولة لادراك طبيعة الابداع العربي وحركته لا تنطلق ، في الأساس ، من اقامة اعتبارات حضارية لمحور العربية وما يتصل بهذه اللغة من علاقة بالمبدع العربي نفسه ، أو من موقع لها داخل حركة الابداع مادةً وشكلاً ... ان أي محاولة أخرى تبقى عاجزة عن تحديد طبيعة الرؤية الشعرية العربية ومهمتها .

اللغة عند العرب صورة الكون ومثاله اذ اللفظ جسم المعنى . واذا انتهت مقاييس الابداع الفنية في اللفظ (النسج) والمعنى (الرصف) والنظام (السبك)[١٠] بدليل ما كان يؤكّد قدامة بن جعفر بأن الكاتب قد يحصل على أفكار جديدة ادا هو غَيَّر الترتيب الذي تتألف منه العبارة[١١] ، فان الشاعرية العربية لم تنهد الى «تغيير» العالم ، أو الى «إعادة تركيبه» ، أو إلى «اكتشاف عالم لم يُعْرَف بعد» وهي انجازات حققتها حركة الحداثة الشعرية التي عرفتها أوروبا منذ منتصف القرن التاسع عشر ، في الأخص ، وبعد تطوّر العلم ، وتَقدُّم الثورة الصناعية . وهنا نلمع الى ان الأدب المقارن كان محصلة طبيعية لمثل هذه الطروحات الأدبية «الحديثة» ، ولمثل هذا الواقع العلمي والحضاري .

نقول أن الشاعرية العربية لم تجهد الى ذلك قدر ما كانت تسعى الى «صياغة» العالم في لغة . فقد كان الدين هو الذي يقدم الدفع الروحي للأمة ، فانصرف الفن الشعري الى ضرب من ضروب الصناعة ، وكان لأبي حيان التوحيدي أن يؤكد بحسه الثاقب ان «الطبيعة» «بحاجة الى صناعة»[١٢] . من هنا ايضاً ، اذا كان «الاختراع» نوعاً من أنواع البديع[١٣] ، فان تكرار المعاني القديمة واخراجها في

(١٠) راجع الآمدي : الموازنة ، ص ١٨٣ ، والعسكري : ديوان المعاني ج١ ص٣٥٨.
(١١) قدامة بن جعفر : جواهر الألفاظ ، القاهرة ١٣٥٠ هـ ؛ ص ٣—٨ .
(١٢) أبو حيان التوحيدي : المقابسات ، المقابسة التاسعة عشرة ، وفي هذا الخط ايضاً تدور آراء الجاحظ وقدامة والعسكري والجرجاني ، كما يمكن الرجوع الى الآمدي : الموازنة ، طبعة أولى ٩٤٤ ، ص ٣٩١ .
(١٣) ابن قيِّم الجوزية : الفوائد ، القاهرة ١٩٠٩ ، ص ١٥٦—١٥٧ .

شكل جديد لا يقل شأناً عن اقتناص «الغريب» ، وان اختراع «العجيب» يعادل ، في استحسانه ، لمع المطابقة[١٤] .

ان الشاعرية العربية تتعامل اصلاً مع مثال الشيء وليس مع الشيء نفسه . وهي ، في تعاملها هذا ، تسعى الى الاتحاد بالعالم .

لذا كان من قبيل التناقض أن تُطالَب شاعرية تَتَعامل مع المُثُل المتجرّدة من لهب الحاضر ومن مضمون الزمان ، وتَعْتَبر اليقين في «ماض» زاخر بالنقاء الأول و«البكارة» ، كان من قبيل التناقض ان تُطالَب بمعايير «الحداثة» التي تعمل في حقل من الرؤية أضْيقُها معاناة الحاضر لتفتيت عناصره واعادة تركيبه . فبديل التغيير جهَدَ المبدع العربي الى الاتحاد بالعالم والتآلف مع ذاته لادراك المطلق . فصار المقياس يَكمُن في مقدار ما يحقّقه الشاعر من نجاح في الدخول في عمق اللغة ، إذ هَمُّ اللغة أن تتطابق مع العالم . وهكذا ، فالدخول في عمق اللغة دخول في عمق الحقائق ، أي استعادة لصفاء اليقين ، من هنا يتحدد ، بألق ، سرّ العرب في التعويل على الصناعة ، كي يندرج كل ذلك ضمن ما رآه ابن قتيبه ، بامتياز ، في كتابه الشعر والشعراء أن ملكة الإبداع في قدرة الاتباع .

أولا يُلَخِّص كل هذا الاتجاه تأكيد القرآن على ان الوحي ليس مجرّد مضمون ، بل ان لغته جزء عضوي وأساسي فيه ، أي ليست اللغة هنا مجرد وعاء لهذا الوحي ، بل التلازم قائم بينهما الى درجة بات معها الوحي هو لغة الوحي نفسها[١٥] .

ضمن هذا السياق ، يمكن ان نعرض أبرز الأصول والحدود والابعاد التي تميز

(١٤) راجع ابن قتيبه ص٨ ، الباقلاني ص١٣٤ ، ١٣٨ ، ١٤٢ ، والآمدي ص٩٣ ، ١٤٥ ، ١٩٢ ، وديوان المعاني ج ٢ ص ٦٥ .
(١٥) راجع للمؤلف : الانسان وعالم المدينة في الشعر العربي الحديث ، بيروت ١٩٧٨ ، فصل «العربية والمجتمع : واقع ومعاناة» ص ١٧٣—١٨٣ .

عن الأدب المقارن كلاً من المفاضلات والموازنات والوساطات وعلم السرقات. وقد يكون من الضروري التنبيه هنا الى أن ما عرفه النقد الأدبي العربي من مثل هذه الظواهر انما كان يَحَدِّد كل ميدان عمله وجل نطاق اهتمامه داخل الأدب العربي نفسه من غير أن يلتفت الى علاقات هذا الأدب مع الأداب الأجنبية؛ كما كان يُرَكِّز عنايته، بشكل أخص، على الشعر وإن لم يهمل الأنواع الأدبية الأخرى،

يبقى أن ننبه الى أن ما نثيره هنا لا يشكل دراسة لهذه الانماط الدراسية التي امتدت من المفاضلات الى علم السرقات، فليس هنا موضعها، بل ان حديثنا هنا يحرص على تناول هذه الأنماط من منظور الأدب المقارن.

في اعتقادنا، ان المفاضلة والموازنة الوساطة والسرقات... تشكل وحدة كلية من الدراسة تصدر في الأساس عن نسغ الموقف العربي من فن الشعر واللغة والعالم...

لقد فهم العرب أن ليس عليهم الا أن يؤدوا تراث الأسلاف اداء جديداً. وكان من نتائج ذلك الانصراف الى الصناعة، والجنوح، من ثم، إلى التكلف، على نحو ما يمثل القرن الرابع للهجرة، بامتياز، من ظواهر نجدها مع أبي العلاء المعري في لزومياته، فتلَخَّص السعي الفني في القدرة على اخفاء النقل عن سابقيهم وعلى الايهام باتيان الجديد. وفي هذا يكمن وجه من وجوه جمود الشعر العربي في حينه. فهذا الواقع يعكس خصوصية النفس العربية وهي تأكيد «الفرادة»، هكذا يبين ان الشعر العربي هو شعر كثير ولكن لفصائل من المعاني قليلة، وكأنّما كانت الخلفية الفنية هي أن يُقَدِّم كل عربي كيف يستطيع ان يحمل هذا التراث وان يؤديه اداء أفضل وأجمل اذ يطلب الفن العربي البهاء وليس البناء. على هذا النحو تَحَوَّل الشعر الى نمط من أنماط «المبارزة» بين الشعراء.

المفاضلة الأدبية

تنبع فكرة المفاضلة من طبيعة العرب ومفاخراتهم الجاهلية والوثنية التي كانت تقوم على أساس العنف والكثرة، والتي تحولت مع الاسلام الى أساس من التقوى.

كما اني اعتبر هذا النمط وجهاً من وجوه الفروسية العربية فتجسدت المفاضلة «فروسية شعرية» غذّاها وجود الأسواق التي عملت على توجيه النقد الأدبي في مسار معين، فوق ما كانت رسختها سمة الحياة العربية: أي الحرية الفردية وما ينطوي عليها من فطرة، ومن ذوق شخصي.

وكان الانتقال الى الحياة الجديدة، مع الاسلام، عاملاً في طرح قضية جديدة هي الصراع بين القديم والجديد، انطلقت من بواعث اجتماعية اذ جعلت الصراعات الحزبية والقبلية لكل جماعة شاعراً تتعصب له مما ادى في نهاية الأمر الى النقائض، كما هو معلوم. وتَمثَّل هذا الواقع في الخصومة بين محمد وأهل قريش خصومة تجلّت في الشعر، فكان للمناظرات والمفاضلات والمناقضات بين شعراء المدينة وشعراء مكة الدور البارز في تنمية هذا الفن. من هنا يمكن اعتبار الخصومة السياسية والدينية عاملاً أساسياً لوجود الخصومة الشعرية والأدبية، وما نقائض شعراء الأنصار وشعراء النبي إلا المثل الساطع على ذلك.

وفي العهدين الاسلامي والأموي نجد أن مقياس المفاضلة يَتَلَخَّص في مدى ارتباط القصيدة الجديدة بالماضي. فكان النقاد يعللون أسباب التفضيل بولعهم بالغريب من الألفاظ، وبحُبِّهم للنحو، لذا كانوا مثلاً يَقدِّمون الفرزدق لاكثاره من التقديم والتأخير.

ومن النماذج المبكرة للمفاضلات «تفضيل الشعراء بعضهم على بعض» و«الاستعداء على الشعراء» للمدائني (٢٢٥هـ) و«فحولة الشعراء» للأصمعي (٢١٦هـ).

ومنهج المفاضلة العربية واحكامها اقتصرا على الوقوف على ظاهر ما يشد النفس من بريق ألفاظ أو سهولة معان ، ولم تتوغل الى عمق البناء الفني . وأعتقد ان المفاضلة ، في النقد الأدبي العربي ، امتداد للارتجال في الشعر ، فكما الشعر يسعى وراء سهولة الحفظ والرواية كذلك المفاضلة تنجذب الى ما يجري من الشعر مجرى المثل السائر.

وكان للقاضي الجرجاني أن يعرض في الوساطة بين المتنبي وخصومه لاحكام المفاضلات العربية فقال «كانت العرب تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ واستقامته ، وتُسَلِّم السبق فيه لمن وصف فأصاب وشبَّه فقارب... ولمن كثرت سواير أمثاله وشوارد أبياته ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة ولا تحفل بالابداع والاستعارة اذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض» (١٦).

على أي حال ، ليست المفاضلة شكلاً من أشكال الدراسة الأدبية تحددت أصوله ومناهجه وأحكامه بدقة بقدر ما هي ، في الأساس، منزع امتد الى الموازنات والوساطات والسرقات... فكان إطارها العام على الاطلاق. لذلك فإنَّ ما سيندرج من كلام على الأنماط الأخرى انما يتصل بالمفاضلة على أي حال .

الوساطة الأدبية

يُعْتَبَر ابن قتيبة رائد فن الوساطة في النقد الأدبي في القرن الثالث . فنهج «الشعر والشعراء» يقوم على ذكر الشاعر وزمنه وقبيلته ومنزلته وصلة شعره بحياته والحسن من أخباره والجيد من قوله وما أخذ عليه العلماء من الخطأ في الألفاظ والمعاني ، والمعنى الذي ابتدعه ، أو الذي أخذه عن غيره . كان يحكم بين الشعرين

(١٦) القاضي الجرجاني : الوساطة : تحقيق أبو الفضل ابراهيم والبجاوي ، الطبعة الثانية ، ص ٣٨.

لا بين العصرين اذ كان يقول «لم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن ، ولا خص به قوماً دون قوم ، بل جعل ذلك مشتركاً مقسوماً بين عباده» (١٧) .

أما في القرن الرابع ، فقد بلغ النقد ذروته . فمع القاضي الجرجاني الذي سبق تين في نظريته الاجتماعية أثبت أن الشعر يساير العصر ويتطور بتطور الزمن ، وهو ينبع من البيئة ويتلاءم معها . وقد نبه الى أن تهمة السرقة لا تُطْلَق جزافاً على كل من تشابه لفظه ومعناه ، اذ كان يؤكد ، قبل كل شيء ، على صلة الأدب بصاحبه ، وبأمور أخرى تتصل بتاريخ الأدب وحياة اللغة . فهو أول من فهم الصلة بين الأدب والأديب فهماً دقيقاً وبصورة علمية وقرر أن كليهما صورة لصاحبه ودليل عليه ، والطبع قالب للشعر(١٨) .

وقد يكون من المفيد الالماع هنا الى أن القاضي الجرجاني خرج ، في الوساطة ، من «الموازنة» الى «المقايسة» وهو أهم انجاز منهجي حققه النقد الأدبي على هذا الصعيد ، لأنه أقلع عن روح المفاضلة ليتحرى قياس المحاسن والعيوب على ما كان في تاريخ الشعر والشعراء ، فلا يستهجن خطأه في اللفظ لأنه قلما تجد شاعراً سلم من هذا الخطأ ، ولا يستنكر خطأه في المعنى(١٩) .

الموازنة الأدبية

أول ما يلاحظ عند العرب هو غياب النظريات حول الموازنة ، فعلى الباحث ، من خلال ما انتهى اليه من أعمال النقاد العرب أن يستنتج بعض الأصول والمفاهيم

(١٧) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، ص ١٠—١١ .
(١٨) القاضي الجرجاني : الوساطة .... ص ١٨ .
(١٩) المصدر نفسه ص ٤—١٥ ، وراجع ايضاً ص ٥٥—٨١.

التي دارت حولها هذه الموازنات. ذلك أن الموازنات عند العرب مواقف تطبيقية قبل أن تكون طروحات نظرية.

والموازنة أصلاً من وَزنَ، أي قياس ما في النص من المحاسن او المساوئ. وعليه فهي تُعْنَى العناية كلها بإظهار ما في النص من جيد أو رديء، ولا تسعى الى أي شيء آخر. وبهذا تبتعد الموازنة، كما المفاضلة والوساطة والسرقات.... عن الأدب المقارن الذي يسعى الى ما وراء النص مما يشكل الجوهر الانساني المشترك.

قبل القرن الرابع، كانت الموازنة العربية ذوقية شخصية، وكان الموازن مؤرخاً اديباً أكثر مما كان ناقداً أدبياً. ثم أخذت الموازنة مع ابن سلاّم الجمحي ترسم أصولها الأولى، ففي طبقات الشعراء نجده يركز على أساسين:

— كثرة الشعر: أي حين يوازن بين شاعرين يفضل الشاعر الذي أكثر من قول الشعر في موضوع الموازنة

— جودة الشعر: أي حين يوازن بين شاعرين يفضل الشاعر الذي يَكْثُر جيد شعره على جيد شعر الآخر.

ومع ابن قتيبه، يرتسم منهج أكثر دقة للموازنة، فكان يقيم احكامه بالنظر الى الشعر نظرة فنية، وكان يُنْصِف الشعر من حيث هو شعر. فهو لا يقر لشاعر لأنه قلد شاعراً كبيراً، ولا يقر للقدامى لأنهم قدامى، ولا يحتقر الجدد لأنهم كذلك، بل رأى الشعر قسمة بين الأزمنة والأمكنة «لم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خص به قوماً دون قوم، بل جعل ذلك مشتركاً مقسوماً بين عباده في كل دهر، وجعل كل قديم حديثاً في عصره»[٢٠].

وفي مثل هذه المواقف نجد أن النقد الأدبي العربي بدأ يأخذ اتجاهات جديدة

(٢٠) ابن قتيبه: الشعر والشعراء، ص ٩—١٠.

أكثر علمية، فابن قتيبه هنا يرد على آراء ابن سلاّم في اعتبار اولوية الزمان وأولوية المكان وأولوية الجودة معايير أساسية في تقسيم الشعراء الى طبقات، وذلك ليعتبر معياراً اساسياً واضحاً، في تقديم شاعر على آخر، يَفْتَرِض في نظره رؤية «الجيد في شعره أكثر من الجيد في شعر غيره».

كما نجد بدايات قابليات للأدب المقارن أخذت تتشكل في النظرة الأدبية العربية اذ أخذت تتحرر من عقدة اقتصار الشعر على أمة دون أخرى، او اقتصار الحقائق على زمن دون آخر...

سار الصولي، في أخبار أبي تمام، على الموازنة بين أبي تمام والبحتري عامداً على ذكر كل مزايا صاحبه وعيوبه. ووازن القاضي الجرجاني في وساطته[٢١] بين القدماء والمحدثين؛ فوجد حاجة المحدثين الى الرواية أمسّ، ووازن بين أساليب الشعر من حيث دلالتها على اختلاف الطبائع والخلق وتنوّعها حسب الفنون الشعرية المختلفة. ووازن بين الشعراء من الكتّاب الذين يراهم أرق شعراً وأحسن اسلوباً وألطف معاني وأقدر على التصرّف وأبعد من التكلّف، فوازن بين الصولي وابن الرومي، ثم عرض اخيراً لسيرورة الشعر ومن ظفر من الشعراء.

ووازن الجرجاني في أسرار البلاغة وفي دلائل الاعجاز بين أساليب البيان وعباراته ومعانيه... ووازن في الشعر بين معانيه.

ووازن ابن الأثير[٢٢] بين أبي تمام والمتنبي والبحتري، فالأولان، في رأيه، حكيمان والشاعر هو البحتري، وهو معجب بالموازنة الوصفية التي عقدها الشريف

(٢١) عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه ص ٤٢٠—٤٢٨.

(٢٢) ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر تحقيق الحوفي وطبانة القاهرة (١٩٥٩ — ١٩٦٢) ج٣ ص٢٨٧.

الرضي بين أبي تمام والمتنبي قائلاً «أما أبو تمام فخطيب منبر، وأما البحتري فواصف جؤذر، وأما المتنبي فقائد عكسر».

وقد يكون من المفيد الالماع هنا الى أن ابن الأثير عني في موازناته بمسألتين هما :

— عدم الوقوف عند المعنى المفرد.

— عدم لزوم الوحدة الفنية أو الموضوعية.

واذا كانت موازنات ابن الأثير قد جاءت وصفية عامة، فان ابن رشيق لم يعمل الا على نقل آراء السابقين في المفاضلة بين الشعراء. ويبقى الجرجاني أبين من وضع مقاييس واضحة للحكم على جودة الشعر ورداءته ووازن مقتضباً بين وصف المتنبي للحمى ووصفه للأسد مثلاً..

الموازنة عند الأمدي مفهوماً ومنهجاً

توزعت الموازنة عند الآمدي[٢٣] في أربعة اهتمامات أساسية هي :

١ — المحاجة بين خصوم أبي تمام وخصوم البحتري.

٢ — دراسة الموازن لسرقات كل من الشاعرين.

٣ — دراسة الموازن لاخطاء كل من الشاعرين ومعايبه، ومن ثم دراسة محاسنه.

٤ — الموازنة التفصيلية بين المعاني المختلفة التي دار شعرهما حولها.

واذا كان للآمدي أن لا يُنْكِر «لشاعرين متناسبين من أهل بلدين متقاربين ان يتفقا في كثير من المعاني».... فانه كذلك لا يعتبر من قبيل السرقات ما يشترك فيه

(٢٣) الآمدي : الموازنة، تحقيق أحمد صقر، القاهرة، الجزء الأول ١٩٦١ ص ٣٨٨—٣٨٩.

الناس من المعاني والجاري على ألسنتهم.

يوازن الآمدي بين قصيدتين اذا اتفقتا في الوزن والقافية واعراب القافية، وبين معنى ومعنى وذلك بغرض أن يبين ايّهما أشعر في تلك القصيدة وفي ذلك المعنى[٢٤].

ونلاحظ هنا أن الموازنة بين أبي تمام والبحتري لم تكن ممكنة الا في الناحية الفنية.... وأما محاولة تفسير معانيهما بحياة كل منهما والمؤثرات التي أثرت فيهما، أو تحويلها لمادة شعرهما وفقاً لطبائعهما، فتلك اشياء لم يكن لدراستها محل.... فموضوع حديثه لم يكن يحتمل المنهج التاريخي أو النفسي.... وهنا من المفيد أن نلحظ ايضاً، مع أحمد الشايب، ان خلاصة مذهب الآمدي في الموازنة هي «توضيح لمذاهب الشعر العربي واستنباط لاصالة كل منهما في كل معنى عبّرا عنه، ثم مقارنة ما قالاه بما قاله غيرهما من الشعراء مع الحكم على تلك الاصالة حكماً يقوم على الذوق والحقائق الانسانية العامة»[٢٥]

لا يعنينا هنا من الكتاب غير منهج الموازنة وتحديد أصولها كما عرفها الآمدي، فنحن لسنا هنا بصدد مناقشته وتقييم آرائه.

لذلك نرى ان منهج الآمدي عمل على نقل المفاضلة من مرحلة اعتماد الاحكام الجزئية اذ كان يفضل الشاعر لقصيدة أو لبيت واحد.... الى مرحلة من النقد لا يقتصر على تحديد خصائص الطائيين وتقييم شعرهما بل يتجاوز الى الحشد الثقافي الزاخر الذي عكس، بصدق، صورة النقد الأدبي في القرن الرابع الهجري.

(٢٤) الآمدي : الموازنة ج١، ص ٦—٧.

(٢٥) راجع محمد مندور : النقد المنهجي عند العرب، القاهرة ١٩٤٨، ص ٢٨٢.

لقد أقرّ الآمدي بدور العامل الشخصي عند الموازن في احكامه الأدبية ولكنه دعا في الوقت نفسه الى ضبطها «وبالله استعين على مجاهدة النفس»[٢٦]. وهذه المسألة شغلت الأدب المقارن طويلاً، وتوزعت الاتجاهات كما رأينا بين من يدعو الى تجرّد المقارن ليبقى عمل الأدب المقارن وقفاً على الوقائع الأدبية، ومن يدعو الى عدم اغفال أن الأدب المقارن هو قبل كل شيء أدب، أي لا يمكن تنحية العنصر الشخصي الذي يتسلل الى أعمالنا، حسب تعبير لانسون.

على أي حال لا يملك قارىء الموازنة الا أن يخرج بالملاحظات التالية:

— حرص الآمدي على عرض المصادر الأدبية وغير الأدبية التي أخذ عنها، كما حرص على دراسة النصوص المختلفة وعلى تسجيل استنتاجاته وأحكامه... وتبدو دقته جلية في رجوعه إلى أهل الاختصاص.

— حرص الآمدي، بالاضافة الى الموضوع العام الذي يشغل موازنته، حرص على أن يحيط بكل معنى عَرَض له عند مختلف الشعراء حتى لتعتبر موازنته موسوعة من المعاني الشعرية التي تناولها شعراء العرب في مختلف العصور. وهذا ما جعل الآمدي لا يقف عند مجرد المفاضلة بين الشاعرين، بل انصرف الآمدي على اعتماد المعايير الفنية في احكامه، فهو يفصل بين شعر أبي تمام والبحتري، من جهة، ووقائعهما الحياتية، من جهة ثانية.

وهكذا نرى ان النقاد لم يألوا جهداً في ترسيخ الموازنة على أصول محددة وجدية. فمنذ محاولة أم جندب في الموازنة بين امرىء القيس وعلقمة، رأت ان المفاضلة أو الموازنة لا تجوز الا بين قولين على رويّ واحد وقافية واحدة حول موضوع واحد. ومن الرجوع الى الموازنة للآمدي، والموشّح للمرزباني، والمثل السائر لابن الأثير، نتأكد أن التفضيل بين المعنيين المتفقين أيسر خطباً من التفضيل بين المعنيين

(٢٦) الآمدي، الموازنة، ج ١، ص ٣٨٨.

المختلفين، ولقد ذهب قوم الى منع المفاضلة بين المعنيين المختلفين، كما أصر الباقلاني على أن الموازنة لا تصح الا بين شاعرين من الطبقة نفسها، ولذا لا تصح الموازنة مثلاً بين امرىء القيس والبحتري، والرأي نفسه يُعْزى الى الامام علي بن أبي طالب[٢٧]، واصر ابن الاثير على ان الموازنة تصح في الأكثر بين نصين متفقين في الموضوع فيعمل الناقد على تبيان ما اتفقا فيه اولاً، وعلى ما اختلفا فيه ثانياً، ليَحْكم من ثم على وجه تفضيل أحدهما.

ولكن كيف امتدت الموازنة في الأدب العربي حتى بدايات اهتمامنا بالأدب المقارن؟

في الواقع بين العامين **١٩٣٥ و١٩٣٦** يظهر كتابان نعتبرهما محطتين اساسيتين للمرحلة الانتقالية التي شهدها النقد الأدبي العربي بعد القرن الرابع الهجري، وقبل تعاظم دور الجامعات في العهود الأخيرة.

وهذان الكتابان اسهما إسهاماً فعالاً في الكشف عن تطور الموازنات في النقد والتاريخ الأدبيّين العربيّين. وهما:

— **«منهل الورّاد في علم الانتقاد»**

يوازن فيه قسطاكي الحمصي بين نصوص شعرية في أشهر فنون الشعر موضحاً آراءه لينتهي الى تبيان أهمية الموازنة.

يُلْحَظ هنا، ان قسطاكي الحمصي لا يبني موازناته داخل الأدب العربي وحده، بل وازَنَ ايضاً بين أبيات لسعد بن مالك وابي فراس الحمداني وكثيرين من الشعراء ثم تتتالى الموازنات حسب الموضوعات: الحكم، العقاب،

(٢٧) راجع الأغاني ج ١٥ ص ٩٧.

الزهريات ، الوصف... كما وازن ايضاً بين رسالة الغفران لأبي العلاء المعرّي والالعوبة الالهية لدانتي.

ويجدر التنويه بمحاولة قسطاكي الحمصي في تعريف الموازنة ، فاعتَبَرَها ركناً من أركان العلوم جميعاً «لو كانت الموازنة مقصورة على ما تقدّم ، اي تحديد مراتب الشعراء والكتّاب وبيان فضل احدهم على الآخر لما استحقت ان تكون ركناً من أركان علم النقد... ولكنها لسائر العلوم ركن [٢٨]».

— **«الموازنة بين الشعراء»**

يحدد زكي مبارك مفهومه للموازنة فيراها ضرباً من ضروب النقد والوصف ، لذلك كان على الموازن ان يتعرف جيداً على حياة من يوازن بينهما ويصل بين نفسه ونفسيهما ، كما عليه أن يكون واضحاً صاحب ذوق سديد... يدرس نواحي اشتراك الشعراء وافتراقهم وابتداعهم وأخذهم...

وعرّف الموازنة بأنها ليست «الا ضرباً من ضروب النقد يتميز بها الرديء من الجيد ، وتظهر بها وجوه القوة والضعف في أساليب البيان. فهي تتطلب قوة في الأدب وبصراً بمناحي العرب في التعبير».

ويحدد هدف الموازنة في رأيه بالسعي الى تبيان «اغلاط النقاد الذين تصدّروا قديماً او حديثاً للموازنة بين شاعرين جمع بينهما عصر واحد او اشتركا في الابانة عن غرض واحد» ، كما يهدف الى وضع ميزان يعتمد عليه في وزن ما للشعراء من الحسنات والسيئات ليستطيع المتأدب الفصل بين شاعرين اختلف من اجلهما الناس . وسبيله الى ذلك أن يحدد شخصية الناقد الذي يرشح نفسه للموازنة ويميز

(٢٨) قسطاكي الحمصي : منهل الوراد في علم الانتقاد ، مصر ، ج ٢ ، ص ٨٢.

الوحدة الأدبية التي يرجع اليها الناقد فيما يعنى به الشعراء من تحرير المعاني واختيار الألفاظ .

ثم يتطرق زكي مبارك الى شروط الموازنة فيحدِّد بعضها على الوجه التالي :

— فهم الأدب
— امتلاك الحاسة الفنية
— تخطّي أهواء النفس وعدم الخضوع الا للفكرة الأدبية

وكما ابى الاستسلام لنقد الفقهاء والمتصوفه ، كذلك أبدى تخوفه من النقد والموازنة تحت وحي الاغراض الحزبية او القومية . ففي رأيه ان الموازن يقابل بيْن عبقرية وعبقرية ، ويفاضل بين بصيرة وبصيرة ، بغض النظر عن اختلاف الأقاليم والفوارق الزمنية .

ويمكن ان نجمل ما إشترطه زكي مبارك في منهج الموازن، ان يتألف عمله من النقاط التالية :

— الالمام الدقيق بحياة من يوازن بينهم ،
— الوقوف على الحالة الصحية التي كان عليها كل شاعر ،
— تقدير السن التي قيل فيها ما يريد وزنه ونقده ،
— تحديد الصفات التي اشترك فيها من يوازن بينهم ، والتي انفرد بها احدهم ، ويحلل المعاني والالفاظ والأساليب ، ويوازن بين القصائد والمقطوعات .
— التمييز بين المعاني المسبوقة والمعاني المبتدعة ، ودور الشاعر في عملية الجودة والسرقة .
— مدى الابتكار والتقصير.
— الفرق بين الشاعرين حين يشتركان في الابانة عن غرض واحد.
— تبيان أسباب السبق وأسباب التخلف ،

ــ تبيان المعاني الموضوعية والانسانية ،
ــ ذكر ما لكل شاعر من الصور الشعرية .

على هذا النحو، يرسم مبارك منهجية الموازنة ليطبقها في القسم الثاني من الكتاب فيقيم موازنات تطبيقية بين الحُصَري وشوقي ، والبحتري وشوقي ، والبوصيري وشوقي ، والبوصيري والبارودي ، وصبري ومطران ، والبارودي وأبي نواس وابن المعتز... لينهي الكتاب بحديث خاص عن أقطاب الموازنين.

وقد يكون من الانصاف كذلك أن نلتفت الى أحمد الشايب الذي حاول في كتابه «أصول النقد الأدبي» ١٩٥٣ أن يحدد الشروط التي يجب ان تتوافر في الموازن (٢٩) وهي :

ــ معرفة عميقة بسيرة كل من هم موضوع الموازنة ، والالمام بأطوار حياتهم وتطوراتها سواء كانت موازنة تفسيرية ــ توضيحية ، أم ترجيحية ــ تفضيلية .
ــ تبيان النواحي التي اشترك فيها الادباء ، أو الاثار الأدبية التي اختلفوا فيها ، وتبيان الأفكار والاخيلة والأساليب ، وتحديد الموضوعات التي تناوَلَتها الكتب والأغراض وطرق الاداء لتكون الموازنة عامة .
ــ معرفة مبتكرات أو سرقات من هو موضوع الموازنة ، والوقوف على كيفية أخذها ، وتميزه فيها عمن استمدها منه .

وفي رأي الشايب لا بد من شروط لينتظم عقد الموازنة هي :

* توافر الميزة وحده كاف لعقد موازنة بين شيئين مهما اختلفا وتباعدا (العالم والأديب) .
* اتحاد الموضوع بين الطرفين ، وهذا هو ما يجعلنا نقرن عالماً بعالم (الجاحظ وابن خلدون) .

---

(٢٩) أحمد الشايب : أصول النقد الأدبي . مكتبة النهضة المصرية ط ٤ ، ١٩٥٧ ، ص١٥٧ .

* تحديد وحدة الباب الفني الذي ستدور حوله الموازنة (الغزل : الجاهلي ، الاسلامي ، عمر ، جميل...)
* تحديد عناصر الأدب من عاطفة وخيال وأفكار وعبارات وهي عناصر قد غلبت ، على أي حال ، في النقد الأدبي العربي القديم .

مهما حاول الموازنون العرب تفصيل بعض الشروط أو الأصول التي يجب أن تنتظم عملية الموازنات ، فالثابت ان الموازنة العربية اعتمدت قبل كل شيء الذوق الشخصي عند الموازن. فمفاضلات النقاد العرب لم تعتمد تحليلاً منهجياً وافياً كان له قواعده المحكمة .

من هنا كان الاختلاف ايضاً بين الموازنين العرب في تحديد الحالات أو المواضع التي تصح فيها الموازنة بشكل أفضل. فبعضهم اشترط للموازنة اتفاق شعرين في المعنى ، واكتفى بعضهم بالاتفاق في الغرض العام من بعيد مفضلاً الشعر الأفصح والأبلغ (٣٠) . ورأى بعضهم الموازنة أبيَن اذا توارد الشاعران على مقصد تكثر فيه المعاني ، لا على معنى يصاغ في بيت أو بيتين ، على نحو ما أشار ابن الأثير ، وفضَّل بعضهم الأقدمين تفضيلاً مطلقاً على المحدثين ، وخالف ابن قتيبه هذا الرأي ، كما ترك الآمدي للقارىء أن يصوغ الحكم الكلي على الشاعر أوْ له يستخلصه من الاحكام الجزئية التي يكتشفها الموازن .

على أي حال ، لقد حقَّق هذا النمط في الدراسات النقدية الأدبية قفزة راقية عند العرب ، اذ انتقل من العصبية والاهواء والانفعال الى اخضاع الموازنة لميزان الدين والاخلاق (الخوارج) او لميزان المقاييس الفنية البحتة (الآمدي ، الجرجاني) ، او تَطَوَّر من المنحى التفضيلي الشخصي الى الموازنة العلمية القائمة على قواعد فنية .

---

(٣٠) راجع بدوي طبانة : أسس النقد الأدبي ، مصر ، ط ٣ ، ١٩٦٤ ، ص ٥٠٤ ــ ٥١١ .

ويظل الآمدي رأس هذا النمط من الدراسات على الاطلاق، وإن اعتبر أحمد أمين موازنة الآمدي بدائية لأنها لم تتناول الانسان — الكل بملكاته العاطفية والفكرية والحضارية...

وما كان للموازنة ان تتطور باتجاه المقارنة نظراً للمقومات الأساسية التي بيّنا في مطالع هذا الفصل والقائمة في صميم الرؤية الأدبية العربية، كما ان الموازنة تختلف نوعاً عن المقارنة.

فاذا سعت الموازنة الى استخراج وجوه الشبه او الاختلاف او المايزة القائمة بين نصين محدَّدين أو أكثر، او الى اظهار محاسن او مساوىء كل منهما وذلك بغية الوقوف على ايهما أفضل، فان «المقارنة» تتخطى هذه الحدود لتَدْرس التحوّلات التي طرأت على اصالة شعب نتيجة اتصاله بآداب شعب آخر، وسنفصل مفهوم المقارنة وأصولها في موضع آخر.

لمع المقارنة الأدبية

ربما يجدر بنا الوقوف عند بعض اللمع التي نجدها مبثوثة في بعض الكتب والمصادر الأدبية العربية، والتي كان يمكن ان تنتمي الى مجالات الدراسة المقارنة. ولكن يُلْحَظ أن الناقد العربي ماكاد يَلْحَظ ظاهرة ما حتى يحيد، على الأثر، عن منهج المقارنة وغرضها ليجيب على اهتماماته المباشرة عَنَيْتُ نزعة المفاضلة. فهذه اللمع لم تخرج عن هذه النزعة الا لتدخل المعاني المشتركة — السرقات كما ورد في عيار الشعر لابن طباطبا.

وقد نجد من ملامح المقارنة عند الجاحظ في «البيان والتبيين»، الذي يقارن، في الجزء الثالث[٣١] بين الأدب العربي والأداب الأجنبية، أو عند ابن طباطبا،

(٣١) الجاحظ: البيان والتبين، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة ١٩٦١ ج٣ ص٢٧.

في «عيار الشعر»[٣٢]، فيدرس تأثر الشعراء العرب بالمعاني الأجنبية، وعند الأصفهاني في «الأغاني»[٣٣]. ليقف عند تأثر أبي العتاهية بالمعاني الأجنبية، أو ليَتَحَدَّث، في موضع آخر[٣٤]، عن الأدب العربي في بلاد الروم.

وقد يكون من المفيد قبل ان نسوق امثلة من لمع هذه المقارنات ان نعرض للقارىء بعض النتائج التي انتهى اليها التحليل المقارن عند العرب فنبيّن هنا ما ذكره ابن أبي اصيبعة من أن ابن الهيثم (حوالى ٤٣٢هـ) ألّف رسالة في صناعة الشعر ممتزجة من اليوناني والعربي الا أن هذه الرسالة لا تزال محجوبة[٣٥]. كما نبين ما سجله ابن سينا، بجدارة، من ادراك الفرق ما بين الشعر اليوناني والشعر العربي فقال «والشعر اليوناني انما كان يقصد فيه، أكثر الأمر، محاكاة الأفعال والأحوال لا غير»[٣٦]، و«كانت (العرب) تقول الشعر لوجهين: أحدهما ليؤثر في النفس امراً من الأمور تعدّ به نحو فعل أو انفعال، والثاني للعجب فقط فكانت تشبه كل شيء لتعجب بحسن التشبيه، وأما اليونانيون فكانوا يقصدون ان يحثوا بالقول على فعل، أو يردعوا بالقول عن فعل، وتارة كانوا يفعلون ذلك على سبيل الخطابة، وتارة على سبيل الشعر، لذلك كانت المحاكاة الشعرية عندهم مقصورة على الأفاعيل والأحوال والذوات من حيث لها تلك الأفاعيل والأحوال»[٣٧].

ويقابل ابن رشد بين أشعار اليونان أو اشعار «الأمم الطبيعية» واشعار العرب، ويوافق الفارابي في قوله: ان أكثر أشعار العرب إنما هي في النهم والكريه[٣٨].

(٣٢) ابن طباطبا: عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري وزغلول سلام، القاهرة ١٩٥٦، ص ٨٠.

(٣٣) أبو الفرج الاصفهاني: الأغاني، دار الكتب المصرية، ج٤، ص ٤٥—٤٦.

(٣٤) المرجع نفسه ص١٠٧.

(٣٥) راجع ابن سينا: كتاب فن الشعر، تحقيق عبد الرحمن بدوي، القاهرة ١٩٦٦، ص٥٥.

(٣٦) ابن سينا: فن الشعر ١٦٩—١٧٠.

(٣٧) المصدر نفسه ص ١٧٠.

(٣٨) ابن رشد: كتاب فن الشعر لأرسطو، تحقيق عبد الرحمن بدوي، القاهرة ١٩٥٣، ص٢٠٥.

فالنسيب عند العرب حث على الفسوق «ولذلك ينبغي أن يتجنبه الولدان، ويؤدبون من أشعارهم بما يحث على الشجاعة والكرم» (وهما الفضيلتان الوحيدتان اللتان يتحدث عنهما الشعر العربي بطريق الفخر لا الحث)(٣٩).

والى القارىء نسوق نموذجين من هذه الأمثلة:

شعر أبي العتاهية وتأثره بفلاسفة الاسكندر — كتاب الأغاني

كان علي بن ثابت صديقاً لأبي العتاهية وبينهما محاورات كثيرة في الزهد والحكمة فتوفي علي بن ثابت قبله فقال يرثيه:

مؤنس كان لي هلك … والسبيل التي سلك
يا علي بن ثابت … غفر الله لي ولك
كل حي مملّك … سوف يفنى وما ملك

قال الفضل: وحضر أبو العتاهية علي بن ثابت وهو يجود بنفسه فلم يزل ملتزمه حتى فاض، فلما شد لحياه بكى طويلاً، ثم انشد يقول:

يا شريكي في الخير قرّبك الله … فنعم الشريك في الخير كنتا
قد لعمري حكيت لي غصص المو … ت فحركتني لها وسكنتا

قال: ولما دفن وقف على قبره يبكي طويلاً أحرّ بكاء ويردد هذه الأبيات:

الا من لي بأنسك يا أُخَيّا … ومن لي ان أبثك ما لديا
طوتك خطوب دهرك بعد نشر … كذاك خطوبه نشرا وطيا
فلو نَشَرت قواك لي المنايا … شكوت اليك ما صنعت اليا

(٣٩) المصدر نفسه ص ٢٢٠.

بكيتك يا علي بدمع عيني … فما أغنى البكاء عليك شيا
وكانت في حياتك لي عظات … وأنت اليوم أوعظ منك حيّا

قال علي بن الحسين مؤلف هذا الكتاب: هذه المعاني أخذها كلها أبو العتاهية من كلام الفلاسفة لما حضروا تابوت الاسكندر، وقد أخرج الاسكندر ليدفن: قال بعضهم: كان الملك أمس أهيب منه اليوم، وهو اليوم أوعظ منه أمس. وقال آخر: سكنت حركة الملك في لذاته، وقد حرّكنا اليوم في سكونه جزعاً لفقده. وهذان المعنيان هما اللذان ذكرهما أبو العتاهية في هذه الأشعار.

أرسطو وشعر أبي العتاهية — كتاب عيار الشعر

ولما مات الاسكندر ندبه ارسطا طاليس فقال: طالما كان هذا الشخص واعظاً بليغاً وما وعظ بكلامه موعظة قط أبلغ من وعظته بشكوته، فأخذه صالح بن عبد القدوس فقال:

وينادونه وقد صم عنهم … ثم قالوا وللنساء نحيب
ما الذي عاق ان ترد جوابا … أيّها المقول الألد الخطيب
إنْ تكن لا تطيق رجع صواب … فبما قد ترى وأنت خطيب
ذو عظات وما وعظت بشيء … مثل وعظ السكوت اذ لا تجيب

فاختصره أبو العتاهية في بيت فقال:

وكانت في حياتك لي عظات … فأنت اليوم أوعظ منك حيا

والملاحظ في كل هذه الظواهر انها هي ايضاً تدخل في باب المفاضلات أو في باب السرقات من المعاني ولا تسعى الى دراسة التحوّلات التي احدثتها هذه الآداب الأجنبية في الشاعرية العربية على مستويي الشكل والمضمون.

السرقات الأدبيـة

بسبب تجاهل العرب لآداب غيرهم من الأمم لم يقدر لما نشأ من محاولات عربية تنزع الى الأدب المقارن أن تفي بالمرام ، إذ بقي علم السرقات — وهو خطوة أولية تمهد للدراسة المقارنة في بعض الميادين — بقي علماً داخل الأدب العربي نفسه يبدأ وينتهي في التراث الأدبي العربي نفسه.

وقد يكون من نافل القول التأكيد على ان الاهتمام العربي بحرفية النصوص ، وان اعتماد الشعر على الرواية واجتماع الشعراء والرواة في الأسواق مما يجعل السرقة امراً غير خاف ، وعلى ان استحكام نوع من العداء القبلي او الاجتماعي او العقائدي بين الناقد ومَنْ هو موضوع النقد كما نجد في حملة الزبير بن بكّار على كثيّر عزة لهجائه آل الزبير وتشيعه .... ان كل ذلك جعل من علم السرقات نشاطاً يقتصر على تحديد مواضع الأخذ أو انواعه أو قيمه.... ولم ينهد الى الكشف عن تطور الشاعرية العربية ثباتاً او تحوّلاً من خلال تفاعلها مع حركة الحياة والزمن. لقد كانت أقرب الى الأعمال الاحصائية[٤٠] منها الى المقارنة الأدبية.

من هنا كان علم السرقات عند العرب مشغولاً في تبيان :

١ — سرقة المحدثين من الأقدمين

٢ — سرقة المحدثين بعضهم من بعض.

والملاحظ ان كثيراً من التفسيرات التي تناولت موضوع السرقات أخذت بعين الاعتبار الحقائق التالية :

— الإقتداء بالجيِّد من اشعار الأقدمين والتمرّس بآثارهم ليس لنقلها أو للسرقة

(٤٠) الآمدي : الموازنة بين الطائيين ، ج١ ، ص٦—٧.

نفسها ، بل للاستزادة بخبرات السابقين[٤١] ، وبالتالي نفي امكانية الاستغناء عن تناول معاني المتقدمين او المعاني المشتركة[٤٢] لأن الفضل غير قاصر على تلك المادة الأولية التي سَمِّيَت معنى بل «للنظم»[٤٣].

— كتابة الشعر حسب ما تفرضه العمودية العربية من التزام بالوزن الواحد والقافية الواحدة قد تضطر الشاعر عفواً وبدون قصد ان يأتي الألفاظ المتشابهة والمعاني المتقاربة مما نجده عند شاعر آخر في حال الكتابة عن موضوع واحد. وهنا يعالج ابن رشيق مشكلة دقيقة جداً في قضايا الشعر العربي اذ يعتقد بتأثير القالب الثابت على مواقف الشعراء من الموضوعات الواحدة ، وان اختلفت الأعصر والأمكنة ، فقال «والذي اعتقده وأقول به انه لم يخف على حاذق بالصنعة ان الصانع اذا صنع شعراً ما أو قافية ما لمن قَبْله وكان من الشعراء مَنْ له شعر في ذلك الوزن وذلك الروي وأراد المُتأخِّر معنى به فأخذ في نظمه — ان الوزن يحضره والقافية تضطره ، وسياق الألفاظ يحدوه حتى يورد نفس الكلام الأول ومعناه حتى كأنه سمعه وقصد سرقته وان لم يكن سمعه قط»[٤٤].

— تقارب بيئة الشاعرين يجعلهما متفقين في كثير من المعاني[٤٥] وقد أثبت أبو هلال العسكري رأي الآمدي هذا مبيِّناً «اذا كان القوم في قبيلة واحدة وفي أرض واحدة فإن خواطرهم تقع متقاربة كما ان أخلاقهم وشمائلهم تكون متضاربة»[٤٦].

(٤١) ابن طباطبا ، عيار الشعر ، ص١٠.

(٤٢) القاضي الجرجاني : الوساطة... ص٢١٤.

(٤٣) الجرجاني : دلائل الاعجاز ، تحقيق محمد رشيد رضا ، الطبعة الخامسة القاهرة ١٣٧٢ هـ ، ص١٨١.

(٤٤) ابن رشيق : قراضة الذهب في نقد اشعار العرب ، القاهرة ، ١٩٢٦ ، ص٤٣.

(٤٥) الآمدي : الموازنة.... ج١ ص٥٢.

(٤٦) العسكري : الصناعتين ، تحقيق محمد علي البجاوي ومحمد أبو الفضل ابراهيم القاهرة ١٩٥٢ ، ص٢١٦.

وقد يكون مفيداً أن نسجل ان معالجات العرب لمسائل السرقات كانت تلبي غرضاً شخصياً يقصده صاحب هذا الكتاب أكثر مما هو غرض ادبي فني محض. ولعل في هذا يكمن السبب في أن معظم هذه الكتب أو المجموعات يقصد البحث عن سرقات شاعر من شاعر آخر معين، أو عن سرقات شاعر ما على الاطلاق. فجاءت هذه الكتب تدور حول الشعراء بالدرجة الأولى، وما خالف ذلك من مثل كتاب ابن كناسة، وسرقات الكُمَيْت من القرآن وغيره، أو مثل الكتب العامة في السرقات لابن السكّيت، او ابن المعتز، أو جعفر بن حمدان الموصلي .... فان جميع هذه الكتب لم تصل الينا.

وهكذا كان من الطبيعي اذاً ان ينصرف النقاد العرب الى العناية بالجزئيات على حساب الاهتمام بالأسس الفنية الشاملة للسرقات اذ جهدوا في استقصاء المعاني وردها الى أصولها لوجود أدنى تشابه.

كما قد يكون مفيداً ايضاً أن نسجل ان نظرة العرب الى السرقات انتظمت في محورين أساسيين:

المحور الاول: **سرقة الالفاظ وليس سرقة المعاني** اذ الناس تتفاضل في الالفاظ

ويُعتَبَر ابن طباطبا والعسكري والجاحظ من ابرز الممثلين لهذا الخط. فأكّد ابن طباطبا انه ينبغي على الشاعر ان لا يُغير على معاني الشعر فيودعها ويمزجها في اوزان مخالفة لأوزان الاشعار التي يتناول منها ما يتناول، لان هذا لا يستر سرقته، بل ينبغي على الشاعر ان يُديم النظر في الاشعار لتَعْلَق معانيها بفهمه وتَرْسخ اصولها في قلبه[٤٧].

(٤٧) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص ١٠.

يريد ابن طباطبا ان يُحَوّل ما سبق اليه الاقدمون الى خبرة صياغة جديدة تضمن تقليب المعاني «فاذا تناول الشاعر المعاني التي سبق اليها فأبرزها في احسن من الكسوة التي عليها لم يعب بل وجب له فضل لطفه واحساسه[٤٨]».

هكذا يحصر ابن طباطبا الجهد كله والفضل كله في الصياغة.

واضح إن هذا الموقف برمّته يقوم على أساس الفصل بين اللفظ والمعنى. والأدب المقارن لا يقر بشيء من هذا، فعنده لا قيمة للمعنى من حيث هو معنى، ولا شأن له في الدراسة المقارنة حين يكون منفصلاً عن الصياغة. ففي الأصل، كيف يمكن ان يبقى المعنى هو نفسه اذا تغير لفظه وتحولت صياغته. كل معنى هو معنى لصياغة ما، وكل صياغة هي صياغة لمعنى ما، ولا يُعقل ان يخرج المعنى نفسه في عدة صيغ.

المشكلة ان النقد الأدبي العربي كان تمكن من تأسيس المنطلقات الاولى للأدب المقارن لو قامت جميع هذه الجهود وهذه النزعات على اساس العلاقة العضوية بين اللفظ والمعنى كما ألمع الى ذلك عبد القاهر الجرجاني ببراعة[٤٩].

اما مَنْ بقي من القائلين باللفظ والمعنى فقد اقاموا العلاقة ما بينهما علاقة «كسوة[٥٠]»، وهذا واضح من تفصيل ابن طباطبا نفسه حين يقول «ويحتاج من سلك هذه السبل الى الطاف الحيلة وتدقيق النظر في تناول المعاني واستعارتها وتلبيسها حتى تخفى على نقادها والبصراء بها وينفرد بشحدتها كأنه غير مسبوق اليها يستعمل المعاني المأخوذة من غير الجنس الذي تناولها منه[٥١]».

(٤٨) المصدر نفسه ص ٨٦ وما بعدها....
(٤٩) راجع نظرية النظم عند الجرجاني: دلائل الاعجاز، ص ٢٧٤.
(٥٠) ابن رشيق: العمدة في صناعة الشعر ونقده الطبعة الأولى ١٩٠٧، الجزء الأول، ص ٩٤.
(٥١) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص ٧٧.

هكذا فُهِم الابداع «رياضة» أكثر مما هو تجربةُ تفاعلٍ حضاري لا يَحُدّه حد في العمق أو في المدى.

المحور الثاني : سرقة المعاني وليس سرقة الالفاظ

يَعتبر الآمدي وابو الضياء في سرقات البحتري من ابي تمام ان السرقة لا تكون في الالفاظ وانما في المعاني لذلك انتقدا مَنْ يحتاج في اثبات السرقة الى دليل لفظي. على هذا نذكر أن ابن وكيع التّنيسي في كتاب المنصف في الدلالات على سرقات المتنبي هو اول من ربط بين السرقات وعلم البديع في دراسة منهجية، كما نوّه ابن الأثير بأن المعنى المبتدع هو معيار الإجادة وهو أهم من الصورة الشعرية(٥٢).

ورأى الآمدي ان لا سرقة في الالفاظ لأنها مباحة غير محظورة، وانما السرقة تتحقق في المعاني البديعة المخترعة التي يختص بها شاعر وليس في المعاني المشتركة بين الناس(٥٣)، لذلك اعتبر العسكري ان من أخذ معنى وكساه لفظاً جديداً أجود من لفظه الأول، كان أحقّ بالمعنى من صاحبه الأول(٥٤)، ومن هذا الرأي ايضاً ابن رشيق الذي اعتبر «السرقة انما تقع في البديع النادر والخارج من العادة وذلك في العبارات التي هي الألفاظ(٥٥)».

غير أن عبد القاهر الجرجاني خرج عن هذين المحورين ليشق نهجاً جديداً ومميزاً في النقد الادبي العربي، فيركز البحث في السرقات خارج اللفظ والمعنى اذ

(٥٢) ابن الأثير: المثل السائر.... ج٢ ص١٢٣ — ١٢٤.
(٥٣) الآمدي : الموازنة.... ج١ ص ٥٢.
(٥٤) العسكري : الصناعتين، ص٢١٦.
(٥٥) ابن رشيق : قراضة الذهب في نقد أشعار العرب، ص ١٤.

لم يقر بسرقة المعاني او بسرقة الالفاظ وانما على مستوى السياق أي ترتيب الكلام واخراجه في صورة جديدة(٥٦). فبالنسبة اليه المعنى ينقل من صورة إلى صورة(٥٧) وعليه ليس على الباحث الا الحكم أي الصورتين أجمل من الأخرى ما دام المعنى واحداً(٥٨). ذلك ان بيتين من الشعر مَهْما اتفقا في المعنى فلا بدّ من أن يقوم بينهما خلاف في ادائه ونظمه وهيئة تعبيره، فعنده «محال ان يناسب الشيء نفسه وان يكون نظيراً لنفسه، ولذلك فالفرق بين الأبيات التي تشترك في معنى هو فرق في النظم والاداء، فحسن الأخذ لا يكون بتبديل الألفاظ لأن اللفظ لا يخفي المعنى وانما يخفيه اخراجه في صورة غير التي كان عليها(٥٩)».

على أي حال، لا نسعى الى تفصيل موضوع السرقات والى مناقشة مناهجه بل نحرص على الاستنتاج بأنّ الاقدمين اعتبروا السرقات من باب «المهارة» في أن يقطع الشاعر صلة ما سرق بأصله وبصاحبه ليَظْهَر شيئاً جديداً، وهذا هو اصل التسمية «حسن الأخذ»(٦٠). وهذا يعني ان العملية كلها تقوم على اعادة اخراج ما هو متوارث بحكم «ان مرور الايام قد أنفذ الكلام فلم يبق المتقدم للمتأخر فضلاً الا سبق اليه واستولى عليه(٦١)»، كما اتفق ابن وكيع التنيسي وابن طباطبا والآمدي على اثباته.

لذلك لم يعدّ كثير من النقاد السرقة عيباً، بل اعتبروها فناً، واعتبروا صاحبها

(٥٦) الجرجاني : أسرار البلاغة تحقيق المستشرق هيلموت ريتر، استامبول ١٩٥٤ ص٣.
ودلائل الاعجاز، ص ٢٧٦ — ٢٧٧.
(٥٧) الجرجاني : دلائل الاعجاز، ص ٣٧٥.
(٥٨) المصدر نفسه ص ٣٥٥.
(٥٩) المصدر نفسه ص ١٨٤—١٨٥ وص ٢٥٢.
(٦٠) العسكري : الصناعتين، ص١٩٦—١٩٨.
(٦١) ابن وكيع التنيسي: كتاب المنصف... وقد ورد في كتاب محمد زغلول سلام: تاريخ النقد العربي الى القرن الرابع الهجري، دار المعارف بمصر ١٩٦١ وج١ ص٢١٧.

فناناً اذا كان في استطاعته ان يُخفي دبيبه الى المعنى يأخذه في ستره فَيَحكم له بالسبق اليه اكثر من يمر به(٦٢).

في هذا الاتجاه السرقة ، أساساً ، وجه من وجوه «الاتباع» و«من هذا الذي تعرّى من الاتباع والاحتذاء(٦٣)». من هنا السرقة ، في روحها ، هي ان تستعيد قديماً فتعيد صياغته ، قبل أن تعني الاتجاه بالشعر الى موضوعات جديدة . اي هنا يستمر الشعراء يدورون في الموضوعات القديمة وفي ما طرقه قبلهم الاسلاف من معان وصور بديعية وبيانية ... فيظن السامع انه امام معنى جديد او صورة جديدة وهو في الواقع لا يزال امام معنى قديم او صورة قديمة.

اعتقد ان الشعر العربي يشكل ، على هذا الصعيد ، ميداناً خصباً لدراسة اصولية التعامل مع اللغة وكيفية التعامل مع الالفاظ ، وطريقة بناء الصور المتعددة للمعاني الواحدة مما يعكس النفسية الحضارية للعرب بامتياز ، اذ تسهل هنا الموازنة الجمالية بحكم انها تدور حول فصائل من المعاني محددة.

على أي حال ، لا يعني الأدب المقارن بأي شيء بحث السرقات إذ يبدأ الأدب المقارن حيث تنتهي لعبة البحث عن السرقات والاقتباسات والتقليد. فعلم السرقات عند العرب قام داخل الأدب الواحد ، ثم صرف عنايته كلها على تَحرّي المعاني والالفاظ ، بينما يسعى الادب المقارن الى استخراج المواقف الفنية او الحضارية الجديدة من خلال تَحوُّل الرؤى ، أو من خلال التحولات التي دخلت على جمالية لغة نتيجة تفاعلها مع لغة اخرى او مع حضارة لغة اخرى . وعليه ، ليس للسرقة اي موضع في الأدب المقارن الذي لا يدرس تغير الاداء وتجدده من حيث هو اداء فقط ، بل يدرسه ، فوق ذلك ، من حيث يعكس «تطوره» جملة

(٦٢) العسكري : الصناعتين ص ١٩٨ .
(٦٣) الحاتمي : الرسالة الموضحة ، تحقيق محمد يوسف نجم ، طبعة دار صادر بيروت ١٩٦٥ ص ١٤٣.

تحولات في صميم البنية التعبيرية او الرُؤيَويّة عند الأمة المتأثرة . مع السرقات حيل اخفاء لما هو ثابت محفوظ ، وفي الدراسة المقارنة تطور. أي هذا الاصل يغادر جنسه ليتحول الى أصل جديد ، او لينبثق منه اصل آخر. وهو امر مفهوم باعتبار ان الفكر السلفي لا يؤمن بالتطور ، في معناه الغربي البروميثي ، بل اذا كان ثمة تطور في المنظور السلفي فما هو ، في اي حال ، غير قراءة جديدة ليقين ثابت دائم .

على كل حال ، ان في قناعتنا بطاقة العربية على الانفتاح ، وبقدرتها على تمثُّل ما تفرزه الحياة تمثلاً يحفظ للعربية اصالتها ، ما يمكننا من التفاؤل بمستقبل الأدب المقارن في الحركة العربية .

فما لا شك فيه ، ان للأدب المقارن خلفيات حضارية واجتماعية وايديولوجية هي غير القناعات السائدة في المجتمعات الاسلامية القديمة . فالأدب المقارن يصدر عن منظور يؤكد انتظام الحياة والوجود في سياق من الصيرورة والتطور والتحول في الحقائق ، ذلك ان في أساس هذا المنظور الاقرار بأن الزمن يبدأ من نقطة واحدة ثم ينمو ويمتد في خط متصل متماسك كمثل النهر الجاري(٦٤) ولا تهم هنا حركة الاتجاه في هذا الامتداد ، فاذا كان سهم الاتجاه الى أعلى كانت الحضارة ، واذا كان الى أسفل كان الانهيار.

بينما المنظور العربي الاسلامي يعتبر ان الزمن هو على حد تعبير الباقلاني مجموع ذرات زمنية تتتابع وتتكرر ، والحكمة في ذلك ان الله يعيد خلق العالم في كل ذرة زمنية وفي هذا دليل وجوده. خط الزمن الغربي متماسك يمتد ، وخط الزمن العربي خط منقط يتكرر. هناك الزمن فعل نمو وتحول . وهنا الزمن فعل اعادة وتكرار

(٦٤) راجع الفلسفة اليونانية ومبدأ الصيرورة Le devenir الذي يشكِّل إحدى قواعد الفكر الفلسفي الأوروبي بعد النهضة ، وراجع برغسون في حديثه عن الدفع الحيوي L'élan vital

ليقين ثابت (٦٥) . لذلك لم تنشغل النفس العربية ، ضمن هذا الاطار الحضاري ، بتتّبع التحولات والتفاعلات ، بل راحت تبحث ، من باب اولى ، عن مدى مهارة الشاعر في ايجاد التطابق الأنجح ما بين اليقين الثابت واللغة التي هي لباس المعنى وكسوته .

وعلى هذا كان لا بدّ للمجتمعات العربية من أن تنتظر اجواء حضارية جديدة تشكل الاطار الأنسب لانطلاقة الأدب المقارن ، عندها ، انطلاقة اصيلة وفاعلة .

الأدب المقارن في الحركة الأدبية المعاصرة

يقر معظم الدارسين والنقاد بأنّ النهضة الأدبية العربية الاخيرة جاءت محصل تلاقح عربي — غربي . وعليه ، فإنّ أيّ تحليل ادبي جدّي ، لأي ظاهرة من ظواهر هذا الأدب ، يجب أن يُبنى على ثلاثة أُسس متصلة ومتكاملة ، هي :

— التراث العربي الذي هو في أساس هذه الظاهرة النهضوية ،
— الأدب الغربي الذي يتصل بهذه الظاهرة النهضوية ،
— مرحلة النهضة ذاتها وما يتعلق بها من ظروف او عوامل او مقومات .

وهذا يعني أن أي دراسة تبقى ، في معظمها ، وصفية ، او مجتزأة ، اذا هي قامت :

— بالانقطاع عما يتصل بهذه الحركة النهضوية من جذور او من أصول ثابتة في جوهر التراث العربي .
— بالانقطاع عن مجمل ما يعتمل في الحركة الأدبية العالمية من اتجاهات وانماط تتصل ، على أي حال ، بهذه الحركة النهضوية

(٦٥) راجع للمؤلّف الانسان وعالم المدينة : نحو الحداثة العربية ، ص ١٧ — ٢٠ .

— بالانقطاع عن مجمل ما يعتمل في ضمير النهضة من نشاطات ، او ظواهر ، او عوامل ، لا تبقى وقفاً على الأدب فقط ، بل تتعداه الى مناحي الفنون والفكر والدين .

من هنا اخذت تترسخ ، يوماً بعد يوم ، الحاجة الى الأدب المقارن ، ونعتقد ان الاتصال بين الغرب والشرق أخذ يتعمق من خلال الاتصال المباشر عن طريق الارساليات الاجنبية او البعثات العربية ، او عن طريق الوجود الغربي المباشر في المنطقة ، هذا الوجود الذي نما من الامتيازات التجارية ومهمات التبشير ، الى الانتداب الفرنسي في لبنان او الاحتلال الانكليزي في مصر ، كي لا نتكلم الا عن بيروت والقاهرة ، مركزي النهضة العربية بامتياز ، او من خلال الاتصال غير المباشر الذي نما عن طريق الترجمات والكتب ، وأجهزة الاعلام المختلفة ، كما نعتقد ان لظهور كتب التاريخ الأدبي ، والمعاجم ، والفهارس ، ولوائح البيبليوغرافيا ، ولطباعة كتب التراث مما يشكل مصادر أساسية لدراسة التراث العربي — وهو جهد يحفظ للمستشرقين فضلاً بيّناً فيه اذ نشر فلوغل الفهرست لابن النديم ، وكشف الظنون لحاجي خليفة ، ونشر فريتاغ حماسة ابي تمام ، وأمثال الميداني ، ونشر روستفيلد «طبقات الحفّاظ» للذهبي و«وفيات الأعيان» لابن خلكان ، و«معجم البلدان» لياقوت ، و«المعارف» لابن قتيبة ، ونشر دي غويه «تاريخ الطبري» ، و«فتوح البلدان» للبلاذري و«ديوان مسلم». ونشر مرغليوت «رسائل المعري» ، و«معجم الادباء» لياقوت ، ونشر ريط «الكامل» للمبرّد... بالاضافة الى كل ما نشره وعلّق عليه كل من بروكلمان وبلاشير ، ونولدكه ، وفون كريمر ، وغولتذيهر ، ونلسون ، ونالينو ، وماسينيون ، ولم يبق هذا الباب وقفاً على المستشرقين ، بل نجد الدارسين العرب يعمدون الى تحقيق التاريخ الأدبي وما نقله الرواة من الأدب القديم ، نذكر على الأخص محاولات جرجي زيدان في تاريخ اللغة العربية وأدابها ، ولا يُنسى هنا ايضاً دور المجامع اللغوية التي كان من أهدافها

حفظ المخطوطات والوثائق العربية النادرة واحياؤها تحقيقاً وطبعاً.

نقول كان للإتصال بالغرب، ولظهور حركة النقد الأدبي النهضوي التي نَحَتْ ثلاثة مناح أساسية: تاريخي، ولغوي، وفني، كما كان لتبدُّل القناعات الفكرية في ضمير الشخصية العربية النهضوية والتسليم بمبدأ التطور وضرورة مواكبة روح العصر وتبنّي المدينة نمط حياة ورمزَ حياة، إذ اخذت تنتظم الحضور العربي شبكة علاقات جديدة لا تؤكد فرادة الفرد قدر ما تعوِّل على جماعية الانجاز، من هنا كان التركيز على ما تجره عمليات التفاعل من تأثير او من تحوّل وهما الميدانان الاولان في الأدب المقارن... نقول كان لكل ذلك ولكثير غيره من العوامل ما ساعد على التوجه نحو الأدب المقارن. ولا يخفى عندي، ان الأدب المقارن هو ابن المدينة البار، فمهما تدافعت الحياة العربية نحو الإطار المديني، تزايد حسّ الحاجة الى هذا النمط من الدراسات كما تأكدت ضرورته وأهميته.

فوق ذلك، أذهب الى انه كلّما شعرت الأمة بالخوف من الذوبان والتسيُّب، نتيجة الانفتاح على غيرها من الأمم انفتاحاً غير موزون أو غير أصيل، كان لا بدّ من أن تشتد الحاجة بهذه الأمة الى الأدب المقارن الذي لا يحصر جهوده في دراسة مظاهر التأثير او معالم التحوّل، بل ما كل هذا الا ليتعمّق الكشف عن الأصالة الأدبية الحقيقية عند هذه الامة فيرسم لها آفاق نمو حي، او مسارب تطلعات جديدة فيحفظها من الجمود او من الانهيار. والتاريخ الأدبي العربي يؤكد صحة ما نذهب اليه، فيوم لم يعانِ العرب عقدة الاتصال الأدبي بغيرهم من الأمم لم يتملكهم أي شعور بالحاجة الى أي مظهر من مظاهر الأدب المقارن، بل تحوّل كل اهتمامهم الى ما عرفناه من أساليب المفاضلة او الموازنة او السرقات داخل أدبهم ضنّاً بالأصالة، وإقراراً بفضل السبق.

في مثل هذا الاتجاه، أخذت تتشكل بدايات الاهتمامات العربية بالأدب

المقارن، وكان سليمان البستاني أول من نبّه اليه في مقدمة الالياذة(١٩٠٤)، ولكن كان لا بدّ من انتظار مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية حتى نرى محاولات جريئة في علم الأدب المقارن، فوضع محمد غنيمي هلال كتابَيْن أولهما «الأدب المقارن» (القاهرة، ١٩٥٠)، وثانيهما «دور الأدب المقارن في توجيه دراسات الأدب العربي المعاصر» (القاهرة، ١٩٦٦)، وابراهيم سلامة «تيارات أدبية بين الشرق والغرب» (القاهرة، ١٩٥٢)، ونجيب العقيقي «من الأدب المقارن» (مصر، ١٩٦٨)، وصفاء خلوصي «دراسات في الأدب المقارن» (بغداد، لا.ت)، وجمال الدين الرمادي «فصول مقارنة بين أدبي الشرق والغرب» (القاهرة، لا.ت)، وعبد السلام كفافي «في الأدب المقارن، دراسات في نظرية الأدب والشعر القصصي» (بيروت، ١٩٧٢)، وريمون طحّان «الأدب المقارن والأدب العام» (بيروت، ١٩٧٢)، وعبده الراجحي «محاضرات في الأدب المقارن» (بيروت، ١٩٧٣)، كما ظهرت مقالات قليلة أهمها مقالة كتبها عباس محمود العقاد في العام ١٩٤٨ [٦٦].

تبقى مصر في طليعة البلدان العربية التي أولت عناية بارزة بالأدب المقارن، ويليها لبنان والعراق... ويرجع تاريخ الاهتمام المصري بالأدب المقارن الى اواسط الأربعينات. ويبقى إسهام محمد غنيمي هلال أغنى ريادة ومنهجية، فقدّر ان خير طريقة لتعريف العرب على الأدب المقارن هي نقل هذا العلم عن اوروبا، وبالأخص عن فرنسا، وحرص على التمييز بين الأدب المقارن والموازنات الأدبية فرأى أنه «لا يُعدّ من الأدب المقارن في شيء ما يعقد من موازنات بين كتاب من آداب مختلفة لم تقر بينهم صلات تاريخية حتى يؤثر أحدهم في الآخر[٦٧]»، كما رأى انه «ليس من الأدب المقارن في شيء... ما يساق من موازنات داخل الأدب

---

(٦٦) عباس محمود العقاد: مجلة الكتاب، مصر، ١٩٤٨ ع٦ ص ١٤—١٥.

(٦٧) محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، بيروت، الطبعة الخامسة، ص ١١.

القومي الواحد، سواء أكانت هناك صلات تاريخية بين النصوص المقارنة أم لا[٦٨]».

وإذا لحظنا تدافع الاهتمام العربي، في مطالع السبعينات، على الأخص، بالأدب المقارن، فلا بد من الإقرار بأن معظم هذه المشاركات المخلصة والجادة لم يخرج عن اطار التحديد المدرسي.

وقد يكون مفيداً ان نقف عند محاولة عبد السلام كفافي الذي بدا يخالف، حيناً، بعض ما ذهب اليه هلال. فهو لا يميّز بين المقارنة والموازنة بل يعتبرهما شيئاً واحداً[٦٩] ويفهم الدراسة الأدبية المقارنة على انها «تدور حول تأثيرات قد تتضح وقد تخفى[٧٠]» فيتبنى هنا ما تحدده المدرسة الفرنسية. ويذهب الى أن هذه التأثيرات يجب أن لا يكون «وضوحها بالضرورة مقتبساً من مميزات الأعمال الأدبية المقارنة، بقدر ما يكون مقتبساً من قرائن خارجية كأن يعترف مؤلف بأنه تأثر بغيره في عمل معين، أو تقوم قرينة خارجية على هذا التأثر[٧١]».

ولا يرى الدكتور كفافي ضرورة بحصر الغرض من المقارنة في الكشف عن ميادين التأثر والتأثير «مدرسة الفنون المتناظرة في الآداب المختلفة تكشف عن ألوان ممتعة من المعارف لا نرى مبرراً لاخراجها من نطاق الأدب المقارن ومن أمثلة ذلك دراسة فن الملاحم عند اليونان والفرس والهنود. فمثل هذه الدراسة — ان أمكن تحقيقها — تكشف بأسلوب المقارنة عن طبيعة هذا الفن الشعري في آداب مختلفة

---

(٦٨) المصدر نفسه ص١٣.

(٦٩) عبد السلام كفافي: في الأدب المقارن، دراسات في نظرية الأدب والشعر القصصي، بيروت ١٩٧٢، ص١٧.

(٧٠) المصدر السابق: ص١٨.

(٧١) المصدر نفسه.

مما قد يعاون على تحقيق تفهم أوسع وأشمل لمدلولاته الانسانية[٧٢]».

وينتهي كفافي الى تحديد ثمانية مجالات للدراسة المقارنة، هي:

١ — تحقيق التاريخ الأدبي لأمة من الأمم وذلك ببيان عوامل التأثير والتأثر التي قامت بين أدب تلك الأمة وغيرها من الأمم.

٢ — دراسة أحد الشعراء او الكتّاب دراسة نقدية تبيّن نواحي التأثير والتأثر بالآداب الأجنبية عند هذا الشاعر او الكاتب، ذلك لأن الأدب المقارن يؤدي الى اكتشاف المصادر التي تأثر بها او نقل عنها كما انه في الوقت نفسه يبيّن أثره على من قرؤوه وتأثروا بفنه.

٣ — الإلمام الماماً واضحاً بتطور فن مهم كالنقد الأدبي، ذلك لأن هذا النقد قد ظهر أول الأمر عند اليونان القدماء، ثم انتقل من أثينا الى الاسكندرية، فكانت له مذاهبه، وعاد فانتقل الى روما فأثّر في نقادها وشعرائها، وظهر من جديد في عصر النهضة، ثم في عصر الكلاسيكية الجديدة وبعد ذلك... أفاد من موضوعات جديدة كعلم الاجتماع وعلم النفس... وهذا يدخل ضمن دراسات الأدب المقارن، فمثل هذه الدراسة توضح لنا ما كان من تبادل للأنواع الأدبية والمفهومات الفنية بين الآداب المختلفة التي تبادلت التأثير والتأثر.

٤ — دراسة نوع أدبي دراسة تاريخية محققة تهدف الى بيان الأصالة والتقليد وتكشف عن تطور النوع الأدبي في مختلف الآداب تطوراً تاريخياً يتتبع انتقال هذا النوع الأدبي من أمة الى اخرى خلال العصور، فيمكن مثلاً دراسة المأساة (التراجيديا) عند اليونان ثم عند الرومان وتأتي بعد

---

(٧٢) المصدر السابق ص ٢٥.

ذلك الى الآداب الاوروبية التي اقتبست هذا الفن عن الآداب الكلاسيكية بعد عصر النهضة.

٥ ــ تتبع قصة إنسانية او اسطورة عولجت في آداب مختلفة... مثلاً قصة ليلى والمجنون العربية كيف اهتم بها شعراء الفرس فنظمها أكثر من شاعر.

٦ ــ دراسة مذهب أدبي ظهر في عدد من الآداب المختلفة، فمن الممكن دراسة المذهب الرومنسي وأثره على آداب اوروبا.

٧ ــ دراسة أديب او شاعر تجاوزت آثاره حدود أدبه القومي وبيان ما كان لهذه الآثار من فاعلية في آداب الأمم الاخرى.

٨ ــ مقارنة الأدب بغيره من الفنون حسب المفهوم الأميركي أو البحث عن العلاقة بين الأدب وغيره من الدراسات الانسانية.

وواضح ان معظم هذه المجالات حددها الفرنسيون مع فان تيغم[٧٣] وبالدنسبرجيه[٧٤] وجويار[٧٥].

اهتمامات الجامعات بالأدب المقارن

كان من الصعب على العرب أن يؤسسوا الأدب المقارن وهم لم يقروا بالعلم في معناه الغربي أي القائم على التحول والتغير. فمن المعروف ان الأدب المقارن نشأ في الغرب بعد اندفاعة الروح العلمي إذ كان لثلاثة من نقاد فرنسا، على هذا الصعيد، الأثر الأكبر في توجيه النقد الأدبي نحو الأدب المقارن وهم تين،

---

(٧٣) Van Tieghem (P) *La littérature comparée*, Paris, A. Colin, 1931.

(٧٤) Baldensperger (F): *Littérature comparée: le mot et la chose*, R.L.C.I, 1921.

(٧٥) Guyard (M.F.): *La littérature comparée* (Que sais-je? no. 499), Paris, 1966.

وباري ، وبرونتيير ، فكان تين يركز على مبدأ التأثير المتبادل بين العوامل الطبيعية والعوامل النفسية .

وما يدعم صحة ما ننزع اليه هنا هو أن النقد الأدبي العربي القديم أقر بين الحين والآخر بأثر البيئة والحالة الاجتماعية في الأدب[٧٦] ورغم ذلك لم يتجه النقد الأدبي العربي اتجاهاً مقارناً.

من كل ذلك ، نستنتج ان الأدب المقارن يبقى على أي حال ، ميدان اهتمام جامعي في لبنان ، وهو لم يدخل الجامعة نتيجة نشاط مزدهر في الأوساط الأدبية والصحافية ، او حصيلة حركة فكرية او منهج نقدي ، بل كان للجامعة السبق في رعاية هذا العلم ، وفي توجيه الاهتمام اليه . ولعل هذا ما حفظ للأدب المقارن رصانة علمية ملحوظة من جهة ، وما حال من جهة ثانية ، دون ان تصبح الدراسة المقارنة طراز بحث شائع لتبقى حتى الآن ، وقفاً على الاختصاصيين ، وذلك بحكم ما تتطلبه من جهد ومن دقة مكلفين .

على أي حال ، لا يزال الأدب المقارن حديث العهد في الجامعات العاملة في لبنان . إذ لم يبدأ بتدريسه قبل مطالع السبعينات باستثناء جامعة بيروت العربية التي بدأت منذ العام الدراسي ١٩٦٣ — ١٩٦٤ على يد الدكتور محمد عبد السلام كفافي الإختصاصي باللغة الفارسية وآدابها.

وهنا نقدم لمحة عن اهتمام كل جامعة ، بالأدب المقارن .

جامعة بيروت العربية

بدأت بتدريس الأدب المقارن في العام الجامعي ١٩٦٣ — ١٩٦٤ ولا تزال.

---

(٧٦) نذكر على الأخص ابن سلام الجمحي ، كتاب طبقات فحول الشعراء ، تحقيق محمود شاكر ، ط دار المعارف بمصر ، ص٢١٧ ، كما نجد هذا الرأي في حديثه عن عدي بن زيد.

هذه المادة مخصصة لطلاب السنة المنهجية الرابعة من مرحلة الإجازة على أساس ساعتين في الأسبوع.

وإذا كان ما يندرج في البرنامج المقرر قد خضع لتعديلات متلاحقة، فإن ما ركزت عليه من موضوعات يقدم صورة واضحة عن مفهوم هذه الجامعة للأدب المقارن، إذ استأثر مجال الدراسة الى حد بعيد بالآداب الشرقية وبما بين هذه الآداب من مظاهر الاحتكاك ومن ظواهر التفاعل.

فمنذ تدريس الأدب المقارن في جامعة بيروت العربية حتى العام ١٩٧٢، انصب الاهتمام على موضوعات نقدية بالإضافة الى الأدب الفارسي. وفي العام الجامعي ١٩٧٢ — ١٩٧٣ طور منهج الأدب المقارن ليتوزع في قسمين كبيرين:

١ — قسم نظري يشتمل على التعريف بالأدب المقارن وبنشأته وتطوره، وبتحديد أدواته وميادين الدراسة فيه.

٢ — قسم تطبيقي يدرس الطالب فيه موضوعاً معيناً متداولاً في أدبين أو أكثر، ومن مثل هذه الموضوعات ليلى والمجنون في كتاب الأغاني، وليلى والمجنون عند نظام الدين الكنجوي في الأدب الفارسي، أو أوديب عند سوفوكليس وتوفيق الحكيم، أو المقامات العربية وتأثيرها في الأدب الاسباني.

ولكي نأخذ فكرة واضحة عن إطار هذه الموضوعات يمكن الالماع الى النقاط التالية:

— تبيان التفاعل والتبادل بين الآداب من خلال اللغة ويكون التعويل هنا على الألفاظ. وهذا الجانب يشكل حيزاً مهماً من دراسة الأدب المقارن، فيبيّن من ناحية الألفاظ مثلاً:

* الألفاظ العربية التي انتشرت في الفارسية،
* الألفاظ الفارسية التي دخلت الى العربية،
* التأثير الأدبي ما بين العربية والفارسية.

— التيارات اللغوية والتيارات الأدبية:

* أهمية اللغة العربية في العالم الاسلامي، وما كان بينها وبين اللغات الشرقية الاخرى من تبادل او من تفاعل مشترك.
* إشارة الى القرآن الكريم وكيف كان مصدراً للأدب الفارسي.
* تأثير الأدب الصوفي في الاسلام،
* تأثير الشعر العربي على شعراء الفرس، وغالباً ما كانوا يعولون على أبي الطيب المتنبي.
* الصلات والمؤثرات بين أبي نواس الشاعر العربي، والرودكي الشاعر الفارسي، أو بين أبي العلاء المعرّي والخيّام ودانتي...
* وقفة سريعة عند قصة ليلى والمجنون وكيف عولجت في الاداب العربية والفارسية والتركية.
* إشارة الى أهم الأحداث التاريخية والى أبرز الظواهر الاجتماعية التي كان لها صدى في الأدبين العربي والفارسي مثل حادثة مقتل الحسين، وسقوط مدينة بغداد.... وأثر هذه الأحداث وتلك الظواهر في الأداب الشرقية.
* دراسة قوالب النظم وأشكاله مما كان موضع تبادل وتفاعل بين العرب والفرس.

ومما يجدر بالملاحظة في منهج الأدب المقارن المتبع حالياً في جامعة بيروت

العربية أنه لا يقيم اعتباراً للعلاقة ما بين الأدب المقارن والعلوم الانسانية الأخرى كعلم النفس، وعلم الاجتماع، والنقد الأدبي، أو ما بين الأدب المقارن والدين والفلسفة والفنون...

مدرسة الآداب العليا الفرنسية

بدأت بتدريس الأدب المقارن في السنة ١٩٧١ باللغة الفرنسية فخصصت لطلاب السنة المنهجية الرابعة ولمدة ساعتين في الأسبوع، بعض الدروس المقارنة ضمن مادة الأدب الأجنبي Littérature étrangère.

انطلقت العناية بالأدب المقارن هنا من دراسة «دانتي في اللغة الفرنسية» ثم تطورت، مع الدكتور نقولا سعاده الى دراسة مقارنة للترجمات، معتبراً أن الأدب المقارن لا يقتصر على إصدار أحكام واقعية jugements de réalité حسب ما يقول بالد نسبرجيه، وفان تيغم وجان ماري كاريه بل يمتد الى اصدار أحكام تقييمية jugements de valeur . ففي دراساته لتعريب مسرحيات موليير لم يتقصَّ زلات التعريب فقط، ولكنه تلمس بالدرجة الأولى القيمة الأدبية للأثر المعرّب بغية الوقوف على مدى نجاح هذه المسرحية المعرّبة من حيث هي مسرحية أولاً، ثم من حيث علاقتها بالمسرحية الأصلية. وهذا هو رأي اتيامبل (٧٧) في الأساس.

كما انه اعتمد في دراساته في معهد الاداب الشرقية سنة ١٩٧٣ و١٩٧٤ على منهج مقارنة القضايا Etude thématique فتناول قضية الذئب بين ألفرد ده فينيي وخليل مطران كما أنه تناول المقارنة نفسها بين ذئب الشنفرى وذئب البحتري

(٧٧) René Etiemble: *Comparaison n'est pas raison*, Paris, Gallimard, 1963.

وذئب الفرزدق وذئب الشريف الرضي ليقابلها من ثم بذئب ألفرد ده فينيي. غير اننا لا نعد ذلك من باب الدراسة المقارنة بل من باب «المقابلة الأدبية» كما سنرى.

وكان لدراساته أثر لا بأس به. فقد رغب في دراسة الأدب المقارن طلاب في الجامعة اليسوعية أعدوا بإشرافه رسائل في الماجستير منها مثلاً تأثير الثقافة الفرنسية في شعر الياس أبي شبكة (١٩٧٦)، وتأثير موليير عبر مسرحياته المعرّبة (١٩٧٣).

وكانت الدكتوره دنيز طحان تشغل الساعة الثانية المقررة لهذه المادة، فانصبّت دروسها على مقارنة بين الشعراء والكتاب اللبنانيين الذين الفوا باللغة الفرنسية والشعراء والكتّاب في الأدب الفرنسي المعاصر، فضلاً عن تدريس المدارس الأدبية: الكلاسيكية، الرومنسية، البرناسية، الرمزية، السوريالية وغيرها...

غير ان دراسة الشعراء اللبنانيين باللغة الفرنسية لا نعدّها من قبيل الأدب المقارن خاصة إذا كان غرضها دراسة «التأثر والتأثير». ففي دراسات التأثر والتأثير يعتد بلغات الآداب وليس بقوميات الأدباء، ولهذا ميزنا بين «المقارنة» والمقابلة، ولذلك، اختصت المقارنة، منهجياً، بدراسة التأثر والتأثير، واختصت المقابلة، في تقديرنا، بدراسة حركة الآداب فيما بينها خارج نطاق التأثر والتأثير كما يجد القارىء في موضع آخر من هذا الكتاب.

الجامعة الأميركية

تعنى الجامعة الأميركية بعلم اللغات المقارن أكثر مما تُعنى بالأدب المقارن، فالدكتور أسعد خيرالله يدرّس مقارنات بين اللغات العربية والانكليزية والفرنسية والفارسية.

أما أظهر الدراسات المقارنة التي تعتمد فتقوم على دراسة شاعر ما في اللغة التي

كتب فيها وفي اللغة التي ترجم اليها ، وفي مقرر الدروس للعام ١٩٧٣ — ١٩٧٤ ، نجد الدرس ٢١٣ و٢١٤ كناية عن مقارنات بين اللغات السامية : العبرية ، الآرامية ، الأوغاريتية ، والفينيقية ، والأكادية ، والحبشية والعربية فونولوجيا ومورفولوجيا ، أي من ناحية الأصوات ومن ناحية البنى اللغوية ، كما نجد الدرس ٣٠٥ كناية عن درس خاص في الأدب المقارن Graduate Seminar ينحو منحى لغوياً ويتناول بعض نصوص ألف ليلة وليلة بالدراسة المقارنة مع الفارسية .

الجامعة اللبنانية

تولي الجامعة اللبنانية عناية خاصة بالأدب المقارن إذ يتم تدريس هذه المادة في كلية التربية وفي كلية الآداب والعلوم الانسانية على حد سواء .

بدأت كلية التربية في العام الدراسي ١٩٧١ — ١٩٧٢ بتدريس الأدب المقارن لطلاب السنة الرابعة في إجازة اللغة العربية وآدابها لمدة ثلاث ساعات في الأسبوع بعد أن يكونوا قد درسوا في السنوات المنهجية الثلاث السابقة مادة الأدب الأجنبي والحضارة الأجنبية فرنسية كانت أم انكليزية . وهكذا تجيء مادة الأدب المقارن نظيرة للأدب الأجنبي والحضارة الأجنبية أو بديلة عنهما ، فضلاً عن كونها أقرب صلة بالأدب العربي منهما إذ كانت تدرسه على أساس مقارنة منهجية تحليلية مميزة .

ولما رأى قسم اللغة العربية وآدابها في كلية التربية أن الأدب المقارن يطل على الآداب العالمية بطريقة جديدة ويرفد دراسة الأدب العربي بدم جديد لم يكن فيها قبلاً ، كما كان يردد الدكتور أحمد أبو حاقة رئيس قسم اللغة العربية وآدابها في العام ١٩٧٣ ، شرع القسم بتدريس هذه المادة سعياً منه وراء الارتفاع بالأدب العربي من حيث طريقة النظر فيه فعهد بها الى الدكتور ريمون طحان حتى العام

١٩٧٣ ليتولى صاحب هذا الكتاب تدريسها اثر عودته من السوربون متخصصاً في الأدب المقارن ، حتى العام ١٩٧٥ ، وبعد أن تم تفريع كليات الجامعة اللبنانية عند العام ١٩٧٦ — ١٩٧٧ تابع أساتذة آخرون رعاية هذه المادة في كلية التربية لنباشر منذئذ بتدريسها في كلية الآداب والعلوم الانسانية — الفرع الثاني .

يحدد منهج الاجازة في اللغة العربية وآدابها أن غاية الدراسة من الأدب المقارن هي «الاطلاع» وحسب .

ويتناول هذا الرصيد التعريف بالأدب المقارن ، وأهميته في الدراسات العصرية ، وأهدافه التربوية والانسانية ، ووسائله ، ولاسيما معرفة اللغات الأجنبية ، كما يتناول دراسة واحد من الموضوعات الآتية :

— أثر أديب أو شاعر في منطقة جغرافية معينة أو في العالم ؛
— أثر رائعة أدبية في العالم ؛
— دراسة قضية Thème وأثرها في مجموعة من الآداب العالمية .
— دراسة العلاقة الأدبية القائمة بين بلدين (كلبنان وفرنسا مثلاً) .
— دراسة مقارنة لشاعرين أو أديبين أحدهما عربي والثاني أجنبي .

ويردف هذا القسم النظري أبحاث تطبيقية تتناول أحد الموضوعات المذكورة سابقاً .

كلية الآداب والعلوم الانسانية

لم تبدأ هذه الكلية بتدريس الأدب المقارن قبل العام الجامعي ١٩٧٦ — ١٩٧٧ رغم أن مناهجها لحظت ذلك منذ العام ١٩٧٤ . غير أن الأحداث الأليمة التي شهدها الوطن حالت دون تنفيذ ذلك قبل العام ١٩٧٧ ، إذ عهد الفرع الثاني الى مؤلف الكتاب بتدريس الرصيد لمدة ساعتين في الأسبوع ، كما تباشر الفروع

الأخرى في المحافظات العناية به ابتداءً من هذه السنة ١٩٨٠ — ١٩٨١ .

يتألف رصيد الأدب المقارن من قسمين أساسيين :

— نظري ويشتمل على التعريف بالأدب المقارن ونشأته وأغراضه، وبالمقارن وعدته وثقافته ، وبمنهج الدراسة المقارنة ، كما يحدد ميادين الأدب المقارن وأنماط دراساته ، وعلاقاته بالعلوم الانسانية الأخرى .

— عملي يركّز على دراسة العلاقات الأدبية والثقافية بين لبنان والغرب وعلى دراسة التفاعل الأدبي ونتائجه بين الأدب في لبنان والأدب في الغرب وبالأخص في فرنسا ، فعولنا على دراسة أبي شبكة بين فينيي وبودلير، وعلى دراسة سعيد عقل وبول فاليري. كما وجهنا الاهتمام الى العناية بالتراث الشعبي في لبنان فجمعنا «أدب الأطفال» من القرى والمناطق اللبنانية لتكون لنا مصدراً مهماً في دراسة المكونات الأساسية لخصوصيات الشخصية اللبنانية، ولنصل الى نتائج أسلم وأثبت عند دراستنا لعمليات التحوّل التي تشهدها هذه الشخصية نتيجة تعاملها وتفاعلها مع الثقافات الإنسانية الأخرى.

▲

الفصل الثاني

المقارن : ثقافته وعدّته

لا يغيّبن عن البال أن المقارن هو قبل كل شيء ناقد أدبي . ولكن ليس كل ناقد أدبي يُعَدّ مقارناً. فللمقارن فوق ما للناقد سمات نجمل أبرزها على الوجه التالي :

التمكن من فهم روح العصر

على المقارن أن يتمكن من فهم روح العصر الذي يدرس ، ان يُلِمّ بوقائعه التاريخية لكي يضعه في سياق الحركة التاريخية التي طبعت هذا العصر ووجّهته ورسمت حدوده . وسبيل ذلك ان يتمثل جيداً مختلف الأحداث وسيرورتها رابطاً بينها وبين ما شهده العصر من مختلف التعابير الثقافية .

التمكن من فهم التاريخ الأدبي

على المقارن أن يتمكن من التاريخ الأدبي الخاص بالأدبين (أو بالآداب) موضوع الدراسة ، ولا بأس ان اقتصر تمكنه على العصر الأدبي الذي شكل إطار

الدراسة، فالمهم أن يلم جيداً بعلاقات هذين الأدبين (أو هذه الآداب) بعضاً مع بعض، أو بينهما وبين الآداب الأخرى.

لا نعتبر ما تقدَّم من صفات للمقارن مطلوباً الا من قبيل القدرة على تحضير دراسته المقارنة على أكمل وجه. فالدراسات التاريخية في رأينا تمهد للدراسة المقارنة ولا تشكل كل الدراسة المقارنة التي نحرص على أن تكون أولاً واخيراً دراسة «ادبية» مقارنة. لذلك كان ثمة سمات أكثر تخصصاً نعتبرها في صلب ثقافة المقارن وخصائصه، وهذه السمات تستدعي، في التالي، ضرورة التمييز بين المقارن والمولع بالمقارنات الأدبية.

أما أهم هذه السمات فهي:

— التمكن من لغات الآداب

على المقارن أن يتمكن من لغتي الأدبين أو من لغات الآداب، موضوع الدراسة، لكي يقدر عن حق على الوقوف على مواهب كل لغة، وبالتالي على التفاعل بين خصوصيات هاتين اللغتين (أو هذه اللغات) نوعاً ومدى.

وبعدما اشتد التحام الشعوب فيما بينها، ما قيمة ان نستمر على أن نبني الدراسة المقارنة على أدبين فقط. لذلك يجد الأدب المقارن المعاصر أنه لم يعد يقبل بالاكتفاء بالفرنسية والانكليزية بالاضافة الى اللغة الأم، فالى أي حد يجوز مثلاً، في هذه الأيام، ان نغض النظر عن الالمانية والروسية واليابانية...

من هنا تنشأ عندنا مشكلة أساسية هي مشكلة تعلم اللغات وما يتطلبه اتقانها من صرف العمر على تعلمها وقد يكون هذا، في النهاية، على حساب الأدب المقارن. ولكننا لا نملك في الواقع علاجاً جدياً لهذه المشكلة سوى اللجوء الى الترجمة. غير اني أنبِّه بدقة الى جواز اعتماد الترجمة السليمة في «المقابلة»

الأدبية[1] فقط، والى عدم جواز اعتماد الترجمة، بأي حال، في «المقارنة» الأدبية التي تدرس جوانب التأثر والتأثير وما يتصل بهما من تغيرات أو تحولات تطرآن على الأصالة.

واتقان اللغات لا يقف عند حدود كتابتها والنطق بها. فليس مقارناً من لا يكون ألسنياً، ولكن هذا لا يعني ان الدراسة الأدبية المقارنة هي دراسة ألسنيّة، فإجادة أكثر من لغة ووعي خصائصها، الفقهية والصوتية والألسنيّة... ليسا مطلوبين لذاتهما، بل للمساعدة على اكتشاف أصالة كل لغة والوقوف على مسارب التفاعل بين اللغات. في هذا المعنى إتقان اللغات شرط ضروري ولكنه ليس شرطاً كافياً، فللأدب المقارن أصوله الخاصة، ومنهجيته الدقيقة، وأغراضه المحددة.

— التمكن من الدراسة الأدبية

على المقارن أن يتمكن من الدراسة الأدبية فيُجيد أصولها ودقائقها كما هي مرسومة في فن النقد الأدبي. فيوم كان يُقصد بالأدب المقارن تاريخ العلاقات بين الدول كانت عهود الاستعمار هي الرائجة فعمد المستعمر على البحث عن علاقة لغته بلغات من يستعمرهم ويبحث عن أنماط التفاعل بينهما، وعما أدت اليه من عمليات تأثر وتأثير.... ولكن، بعد ان انتقلت العلاقات الدولية الى عهود الانفتاح، نرى من الضروري أن تعود للأدب المقارن مهمته الأساسية والأصلية عَنَيْتُ: الدراسة الأدبية المقارنة، أي حصر التركيز منطلقاً ومنظوراً وبُعداً على الأدب دون أي شيء آخر.

على هذا الصعيد، لا بد للمقارن من أن يتمتع بقدرة فائقة على دقة الملاحظة، وعلى كشف الممايزات وتتبُّع التحولات، وبطاقة غنية من الحدس النابع

(١) شرح المؤلف نمطي الدراسة في الأدب المقارن المقارنة والمقابلة بالتفصيل، راجع الفصل السادس.

من منهجية في التفكير والبحث. كما لا بد للمقارن ايضاً من أن يكون مولعاً بالتنقيب والتصنيف وتبويب الوثائق حسب أكثر من طريقة.... فهذه، على أي حال، في أساس الدراسة المقارنة نظراً لما تتطلبه من عُدّة لن تكون بسيطة، كما هو معلوم.

هكذا يبقى على المقارن أن يتمكن من طريقة التعامل مع لوائح الفهارس وكتب المصادر والمراجع والببليوغرافيا العامة. ففي الأدب المقارن لا تقتصر المراجع على باب واحد، بل هناك ما يتصل بالصلات الأدبية القائمة بين الأدبين موضوع الدراسة، وهناك ما يتصل بالتاريخ العام الخاص بكل أمة من الأمتين، وبالتاريخ الأدبي الخاص بكل أدب من الأدبين، وهناك المراجع المتعلقة بالنصوص المترجمة بين الأدبين أو بالنصوص التي دارت حول ما يشكل محور الدراسة في أدب المتأثر مثلاً... وهناك المراجع المتخصصة التي تتعلق بمحور الدراسة بالذات اذ قد يكون هذا المحور اديباً معيناً مثل بودلير في لبنان، أو تيارا ادبياً مثل الرمزية في الشعر العربي المعاصر، أو نوعاً ادبياً مثل مسرح اللامعقول في الحركة الأدبية العربية الحديثة، أو قضية ادبية مثل الانسان وعالم المدينة في الشعر العربي الحديث... في هذه الحالات على المقارن ان يرجع الى الكتب المتخصصة بكل موضوع من هذه الموضوعات المذكورة.

وعلى هذا يمكن ان نُجمل فنوضح ان أمام المقارن مشقة العودة الى نوعين من المراجع:

— المراجع العامة وهي كل ما يفيده في تحديد إطار الموضوع المختار وتحديد سياقه ضمن الحركة الأدبية داخل الأمة التي ينتمي اليها او في علاقاتها وصلاتها مع آداب الأمة الأخرى.

— المراجع المتخصصة وهي ما يتصل بدقائق الموضوع المحدّد، ولا نغفل الاشارة هنا الى أن المراجع المتخصصة يجب ان لا تكون وقفاً على ما وضعه أدب واحد

هو غالباً أدب المؤثرين. بل لا بد من العودة الى ما وضعه ايضاً، وعلى قدر مساوٍ، أدب المتأثرين. فإذا كان الموضوع مثلاً الانسان وعالم المدينة في الشعر العربي الحديث، من الطبيعي ان لا يكتفي المقارن، تبعاً لنطاق اهتمامه، بالمراجع الفرنسية أو الانكليزية أو الالمانية فقط، لتحديد مفهوم المدينة من حيث هي قضية أدبية واجتماعية وحضارية، بل لا بد ايضاً من التنقيب داخل المكتبة العربية عن مفهوم عربي متوارث أو جديد في هذا المضمار... هذا كي لا نتحدث هنا عن ضرورة استعماق تجربة المدينة في الشعر العربي بخاصة والأدب العربي بعامة قبل الانتقال الى صلب المنهج المقارن.

من هنا يتحدد لنا أن في سلم الاولويات التي تساعد على نجاح الأدب المقارن في مهمته، وبالتالي على انتشاره وازدهاره، العمل على وضع لوائح البيبليوغرافيا على أساس منهج علمي دقيق. فأول ما يجبه المقارن هو الافتقاد الى مثل هذه اللوائح العامة او المتخصصة. المطلوب ان تعمد الجامعات الى تنظيم هذه اللوائح ليس على أساس اسماء المؤلفين أو على أساس عناوين الكتب فقط، بل، وبالاضافة الى كل ذلك، على أساس المدارس الأدبية وتياراتها، والأنواع الأدبية، والترجمات.

من هنا، وبحكم أن المكتبات العربية تخلو من دليل بيبليوغرافي بالدراسات التي تُعَدّ من قبيل الأدب المقارن، كما تخلو المكتبة الفرنسية كذلك من مثل هذا الدليل، أفضل ما لدينا هو ما وضعه كل من Welek و Warren في كتابهما Theory of lit في فصل خاص بالأدب المقارن Comparative litérature

وفي أوروبا، الجميع يرجعون الى أعمال L.N. Malclès كما يرجع المقارنون الى مجلّدات Baldensperger و Friederick ويحتوي على ٧٠٠ صفحة يفيد في الأغلب الدراسات التي تتناول المؤثرات وما يتصل بها من مؤثرين ومتأثرين، كما

يرجع الجميع ايضاً الى Yearbook of General and comp. lit. التي ستبوب من جديد وبشكل أبسط وأسهل للتداول مع Remak في العام ١٩٥٩، ولا تفوتنا الاشارة الى ثمة بيبليوغرافيات غير متخصصة في الأدب المقارن وتتناول الآداب في كل بلد من بلاد اوروبا. كما يوجد فهارس دورية تصدر في كل من فرنسا وايطاليا وبريطانيا والمانيا والولايات المتحدة...

ويندرج في عدة المقارن ايضاً العودة الى دوائر المعارف، والى المعاجم، والى الموسوعات، مما يتصل، على أي حال، بميادين الدراسة المقارنة وموضوعاتها.

بعد هذه الفهارس العامة ينتقل المقارن الى سلسلة أخرى من المراجع يمكن ان تندرج كما يلي:

- سلسلة الدوريات والمجلات
- سلسلة الدراسات الأدبية.
- سلسلة المنتخبات الأدبية.
- سلسلة الترجمات وأعمال الاقتباس.
- سلسلة أدب الرحلات.

وتبقى المصادر الأساسية للدراسة، بعد كل ذلك، المؤلفات نفسها التي تشكل موضوع هذه الدراسة.

▲

الفصل الثالث

ميادين البحث في الأدب المقارن

إذا نزع بعض الاتجاهات في الأدب المقارن الى الاقرار بأن مهمته هي الوقوف على كشف العلاقات الأدبية القائمة بين آداب اللغات ففي عملية الكشف هذه يندرج السعي الى تحديد:

- أسباب الاتصال بين الأدبين وعوامل انتقال الأدب من لغة الى لغة، أو من أمة الى أخرى.
- وسائل هذا الانتقال وطرائقه.
- نتائج هذا الانتقال وما شهده من أوضاع التأثر أو التأثير في المسائل المتبادلة نفسها.

واذا انطبق هذا التحديد، بشكل أوضح، على مجال المقارنة، كما بيّنا مفهومها في غير هذا الموضع، فإن المقابلة الأدبية لا تتحرج دائرة الحرص هذه، اذ نرى ان المقابلة الأدبية لا تشترط مسبقاً وجود العلاقات ما بين طرفَي (أو أطراف) المقابلة بل تشترط غير ذلك مما يدخل في تحديد هدف الدراسة واتجاه سعيها. فمن المعلوم أن المقابلة (وهي من الأدب المقارن) تفترق عن الموازنة (وهي مما لا يدخل

في الأدب المقارن) في أن غاية المقابلة الكشف عن الحقائق المشتركة التي تؤلف الجوهر الانساني الواحد مما يدخل ضمن «الأدب العالمي» Weltliterature كما يقول غوته، بينما لا تطمح الموازنة الى ذلك إذ تبقى مهمتها وزن النصّين (أو النصوص) موضوع الموازنة لتحديد ما فيهما (ما فيها) من محاسن أو مساوىء مقدمةً لتفضيل أحدهما على الآخر.

لذلك نرى من باب الدقة أن نوزع الكلام على ميادين الدراسة المقارنة في خطّين أساسيّين :

أولاً : ميادين الدراسة المقارنة.
ثانياً : ميادين الدراسة المقابلة.

أولاً : ميادين الدراسة المقارنة

١ — وسائل الاتصال بين الآداب أو مظاهر انتقال الأدب الى أدب لغة أخرى.
أجمع المقارنون على أن وسائل الاتصال بين الآداب تتحدّد في :

أ — الكتب

كما يقال لكل عصر رجاله نقول ايضاً لكل عصر كتبه، باعتبارها علامةً أكيدة على اثبات العلاقات الأدبية بين مختلف اللغات، وعلامةً دالة تسمح بتتبّع التطورات، وبلَحْظ الآفاق التي اكتسبها الأديب (أو الأدب)، أو التي لم يتمكن من تجاوزها. وفي هذا الباب، وبالاضافة الى المؤلفات الابداعية، تدخل كتب النقد واهتمامات الصحف والمجلاّت والدوريات بالآداب الأجنبية، فالاطّلاع عليها يمكّن من تحديد اتجاهات العصر وما ساده من تيارات أدبية، كما يمكّن من الكشف عن قابلية

الأمة لتذوق تلك التيارات وأسبابها الاجتماعية والثقافية. وهنا ايضاً يمكن التعويل على المعاجم وكتب القواعد، فدراستها تمكّن من الوقوف على الاجتهادات الجديدة التي تكتسبها قواعد اللغة وأصولها... بفعل الزمن، وهو أمر ذو شأن حين يدور البحث، في الأخص، عن الجذور الاجتماعية عند جماعة معينة.

ب — المؤلفات

قد يحدث أحياناً أن تنشأ علاقات أدبية على مستوى المؤلفين كأن يمد مؤلف مشهور من أمة معينة صلات مع أمة أخرى، إمّا من خلال زيارتها، واما من خلال ادبائها... ولا يعمد الى وضع كتاب أو كتب بلغة هذه الأمة. هنا لا يملك المقارن ان يهمل الكشف عن طريقة تعرُّف هذا الكاتب الى الأمة الأخرى وعن طريقته في تعريفها الى أدب أمته أو عن تأثره بكل ذلك، كما يتضح من خلال أدبه. لذلك كان على المقارن أن يدرس حياة هذا المؤلف وتفاصيل انتقاله واقامته في الأمة الجديدة، وأصداء الثقافة الجديدة في أدبه، والقيمة الأدبية التي نتجت على هذا الصعيد.

الواضح أن نقطة الانطلاق هنا محددة بوضوحٍ : فهي اما نتاج الأديب بمجمله، أو أحد مؤلفاته، كأن ندرس مثلاً مسرح شكسبير في الحركة الأدبية العربية المعاصرة. أو هملت في الأدب العربي المعاصر.... ويمكن ان تُبنى الدراسة على واحد من اتجاهين : اما الانطلاق من المؤثِّر الى المتأثر، أو الانطلاق من المتأثر الى المؤثِّر... ولا يخفى ما تقتضي الدراسة هنا من جملة اعتبارات وشروط.

واعتقد انه يمكن أن يدخل في هذا الباب ايضاً الرحّالة وأدب الرحلات نظراً

لما لهذا النوع من تأثير في تعريف الشعوب بعضها ببعض، كما يدخل ما يتفق على تسميتهم برجال الأدب وهم غير الادباء وأعني بهم المترجمين والوسطاء.

الرحّالة وأدب الرحلات

يهتم المقارن هنا باستخراج ما رآه الرحّالة من البلاد الأخرى أو ما صوّره أدب الرحلات عن البلاد الأخرى. هل اقتصرت رحلاتهم على مكان معيّن من الأمة، أو على طبقة معيَّنة من طبقات مجتمعها.... كما يهتم المقارن بتحديد المنظور الذي رأى به هؤلاء الرحّالة الأمة التي سافروا اليها فيعمل على عرض آرائهم وتحليلها، لينتقل المقارن، من ثم، الى دراسة اصداء هذه الآراء وهذه الصور على ابناء الأمة التي ينتمي اليها هؤلاء الرحالة.... فترتسم، من كل ذلك، اجزاء الصورة الأدبية للبلاد والشعوب الأجنبية في الأدب القومي، وهذا ما يؤلّف نمطاً جديداً، من الدراسة المقارنة هو «صورة أمة من خلال أدب أمة أخرى» مما سنفصله في غير هذا الموضع.

وهنا لا بد للمقارن على أي حال، من أن يلحظ التمييز بين نوعين من الرحالة:

أ ــ الذين ينتقلون من بلد الى آخر: اللبنانيون في فرنسا، الفرنسيون في لبنان... فيعرِّف كلٌّ بلاده الى البلاد الأخرى،

٢ ــ الذين لا يغادرون بلادهم، ولكنهم يسافرون عبر كتب الرحلات يتعرفون على البلاد الأخرى من خلال القراءة عنها...

وهذا التمييز يصدر، في الأساس، عن اعتبار قصاراه ان الرحلات تحقق معادلات متبادلة ما بين الرحّالة أنفسهم وابناء الأمة التي اليها ينتمون.

المترجمون والترجمات

يميز الأدب المقارن هنا بين المشاهير من المترجمين في أدب الأمة وغيرهم، فمع الفريق الأول لا يكتفي المقارن بدراسة ترجماتهم فقط، بل قد يوليهم اهتماماً خاصاً نظراً لما يكون لهم بالذات من تأثير بالاضافة الى تأثير ما ترجموه. ومع الفريق الثاني يقف المقارن عند أعمال الترجمات فيدرس مدى نجاحها، وطريقة اختيار النصوص، ومعنى التفاف هذه النصوص حول تيار أدبي غالب أو حول محور أدبي معين.... كما يدرس ذوق العصر وقابليته الأدبية والثقافية والاجتماعية على تقبُّل أفكار معينة، او آراء محددة، أو على التعلّق باتجاهات خاصة تعكس جميعاً روح العصر، ولا ننسى أن نُلْمِع ايضاً الى أن المقارن يدرس هنا، بالاضافة الى كل ذلك، وعلى قدر مواز، طريقة تعامل ابناء هذه الأمة مع لغة الأمة صاحبة الأدب المترجم، فيبيِّن بالتالي جملة الرواسب أو المؤثرات التي تركتها روح اللغة الأجنبية على سياق التعبير في اللغة العربية مثلاً، أو التي اكتسبتها العربية من خصوصيات اللغات الأجنبية فيقف المقارن بالتالي على طاقات العربية على الانفتاح والتحوّل وعلى تحديد ما ترفضه وما تثبت عليه.

الوسطاء في الأدب

قد يدخل في هذا الباب بعض من يتعاطى بتسويق الكتب الأدبية وترويجها وبالأخص ممن يتمتعون بثقافة واسعة تمكِّنهم من التنبيه لكتاب معين، أو لمدرسة أدبية محدّدة.... كما قد يدخل في هذا الباب ايضاً المنتديات والروابط الأدبية اذ تُعْتَبَر ممهِّداً ممتازاً للأفكار الأجنبية، ومشجعاً اساسياً على التأثر بالتيارات الأجنبية. ولنا في العودة الى دور الروابط، أو المجالس، أو المنتديات الأدبية التي تحلّقت حول الصحف والمجلات، أو التي تمركزت في بعض الأوساط الثقافية والاجتماعية في بيروت، عهد ما بين الحربين العالميتين، ما يكشف عن أهمية هذا العامل في تجديد

الأدب العربي وفي الترويج لمظاهر أدبية معينة. في هذا المعنى، يرتبط الأدب المقارن برجال يفسرون امتهم بالنسبة الى أمة أخرى، أو يفسرون ثقافة أجنبية بالنسبة لثقافة امتهم. وطرائق المقارن في هذا المجال هي نفسها التي ينهجها مؤرخ السيرة. ولا يخفى أن هذا المنحى من الدراسات يدخل في باب صورة أدب من خلال أدب آخر، كما سنجد في ميدان البحث عن صورة أمة من خلال أدب أمة أخرى.

٢ — تأثير أديب ما في أديب أو في أدب أمة أخرى

يُعتبر هذا الميدان من أكثر الميادين انتشاراً في الدراسة المقارنة. ويتطلب اولاً تحديد مصدر التأثير الذي قد يكون كتاباً واحداً، أو مجموعة مؤلفات تخص هذا الأديب المؤثِّر، كما قد يكون هو نفسه بالذات مصدر التأثير، كما يتطلب، في التالي، تحديد موقع التأثير الذي قد يكون مؤلفاً واحداً، أو مجموعة مؤلفات، أو مجموعة مؤلفين، أو أدب الأمة بكامله.

وهنا على المقارن أن يكون دقيقاً في التمييز بين التأثير والثروة الأدبية.

٣ — صورة أمة من خلال أدب أمة أخرى

معلوم ان كل شعب يقدِّم للآخرين خصائص مستمرة، في شكل أو في آخر، بحيث أن حضورها يأخذ مع الزمان مضموناً اسطورياً، ومهمة الأدب المقارن أن يدرس نشأة هذه الظواهر ونموها في بلد ما ليعمل على الوقوف على نموها وتحوّلها في أدب أمة أخرى قامت ما بينهما صلات وثيقة.

ويمكن إقامة الدراسة:

— إما بواسطة الأدب، كأن ندرس مثلاً صورة فرنسا في الأدب العربي في القرن

التاسع عشر، فنبيِّن مَنْ هم العرب الذين تحدثوا في بلادهم عن فرنسا؟ وعما تحدثوا؟ وما هي مواقفهم وأحكامهم؟ هل رأوا فعلاً فرنسا ولماذا ركّزوا على هذه النواحي بالذات؟ موضوع الدراسة هنا ليس موضوع مؤثرات، بل يهمنا أن نبيّن كيف ننظر الى الفرنسيين ولماذا نراهم كذلك. وهذا يفترض الاطلاع بعناية ودقة على مجمل مؤلفاتنا العربية، كما يفترض المعرفة الشخصية الأكيدة بفرنسا.

وهنا يقدم الأدب المقارن عملية تحليل نفسي، فبمعرفة احكامها المتبادلة، كل شعب يتعرّف على نفسه بشكل آخر.... خاصة وأن الانسان لا يعرف الشيء كما هو قدر ما يعرفه كما يراه...

— وأما بواسطة الأديب، كأن ندرس مثلاً رفاعة الطهطاوي في باريس، فحينما تكون الدراسة مبنية على الأديب نفسه لا يُعنى هنا بما تأثر به الأديب، بل يُبيَّن، بشكل أخص، كيف استطاع هذا الأديب أن يكتشف هذا البلد، وكيف تعلم لغته، وعقد صداقات مع ابنائه؟ ثم لماذا عرَّف ابناء امته، بعد عودته اليهم، على هذه المظاهر دون غيرها؟... هنا يركّز المقارن اذاً على جميع ما يمتُّ الى هذا الأديب من مواقف وآراء تتصل بهذا البلد موضوع الدراسة.

لا تُعتَبر مثل هذه الصور وثيقة تاريخية أو حضارية، بقدر ما تُعتمَد في الأدب المقارن لاستخراج موقف حضاري معين من حضارة أمة أخرى وكيفية فهمه لهذه الحضارة وطريقة تعامله معها.

فالتركيز في مثل هذه الدراسات لا يكون على مطابقة هذه الصورة للحقائق وللوقائع التي تخص الأمة المصوّرة، بل يكون بالدرجة الأولى على ما يكشفه الأدب المصور من خصوصيات الأمة التي ينتمي اليها هذا الأدب. وبهذا يمكِّن الأدب المقارن كل أمة من أن تتعرَّف الى صورتها والى مكانتها عند أمة أخرى.

ويشمل هذا الميدان اتجاهين :

— صورة أمة من خلال أدب أمة أخرى ، كأن ندرس مثلاً صورة فرنسا في الأدب العربي النهضوي .

— صورة أمة من خلال ما يكتبه أديب عن أمة أخرى ، كأن ندرس مثلاً صورة فرنسا من خلال رفاعة رافع الطهطاوي في «تخليص الابريز في تلخيص باريز» .

٤ — دراسة مصادر الأديب

يشكل هذا الميدان جانباً مهماً من دراسة المؤثرات نفسها . فمصادر الأديب متعددة تشمل ايضاً تأثره بمناظر البلاد الأخرى ، وعاداتها ، وتقاليدها ، واتصالها برجالها ، وبآدابها وثقافاتها . واذا كان Guyard يعتبر أنه من الصعب استيفاء شرح المؤثرات هذه في مؤلفات المتأثر ، ولذلك ينتهي البحث الى شرح المصادر ليس الا[١] ، فإننا ننبه ايضاً الى ضرورة الحيطة من المزج ما بين المؤثرات ، وما يمكن أن يندرج في باب توارد الخواطر ، وتلاقي المواقف ، وهي كثيرة حين تكون الظروف والعوامل المحيطة واحدة أو متشابهة .

ثانياً : ميادين الدراسة المقابلة

ننبه قبل كل شيء الى أن ما يندرج في هذا الباب لا يمتنع أن يكون من ميادين الدراسة المقارنة بل قد يشكل مناحي أساسية فيها . ولكن التمييز قائم في منهجية الدراسة . فحين تثبت العلاقات الأدبية داخل أيٍّ مما نذكره من الميادين الجديدة ، بين امتين أو أكثر ، تصبح هذه الميادين صالحة من وجهة الدراسة المقارنة .

---

(١) Guyard: *La littérature comparée*, Paris 1951, p: 21-22.

لا بد من التأكيد على ذلك كي لا يقع القرّاء في وهم الفصل ما بين ميادين المقارنة وميادين المقابلة . فما يحدِّد التمييز في الأساس ما بين المنحيين هو منهجية الدراسة وما تستلزمه من أغراض وأهداف .

على ضوء ذلك يمكن أن نشير الى الميادين التالية :

١ — دراسة التيارات الفكريّة

يعمد المقارن هنا الى دراسة تيار فكري غلب على عصر معين ، أو على حركة أدبية محدّدة ، كأن يدرس مثلاً الوجودية بين أدبين أو عدة آداب ، أو الماركسية بين الأدب العربي والأدب الفرنسي . . .

٢ — دراسة الميثات الأدبية

أوْلى الألمان هذا الميدان عناية خاصة اذ اعتبروا أن الوقوف على دراسة الميثات من خلال الآداب المختلفة يمكِّن الأدب المقارن من الكشف عن خصائص الشعوب ونفسياتها . ومن هذه الموضوعات مثلاً بروميثيوس في الأدب الأوروبي وفي الأدب العربي الحديث ، أو فاوست في الأدب الالماني وفي الأدب العربي الحديث . . . وقد تدخل مثل هذه الموضوعات في باب المقارنة الأدبية ، بامتياز ، نظراً لوجود علاقات أكيدة بين الأدب العربي الحديث وهذه الميثات ، فتنحو الدراسة ، عند ذاك ، منحى الكشف عن المؤثرات والتحولات والتغيرات التي عرفها الأدب العربي الحديث نتيجة تعامله أو تفاعله مع هذه الميثات الأجنبية .

تنطلق وجهة الدراسة هنا من الميثة بالذات ، وليس من النوع الأدبي ، أو من الشكل الأدبي ، لذا قد تُعتبر من قبيل تاريخ الموضوعات ، الا أن ما نحرص على الالماع اليه هو أننا حينما ندرس «سيزيف» في الأدبين الغربي والعربي مثلاً ، نعمل على تبيان الخصائص المميِّزة للنفسية الذاتية والاجتماعية والاسطورية عند سيزيف

في أصل الميثة وعند سيزيف في تبنيّه واستعماله العربيَّين، فهل بقيت أسطورة سيزيف كما كانت في الغرب أم نحَت مع العرب مناحي شرقية خاصة بهم؟

٣ ــ دراسة الأنواع الأدبية

ان اعتماد وسائل العلاقات الأدبية العالمية (السفر والترجمات...) أو ان اعتماد أصحاب هذه العلاقات الأدبية (المسافرين، المترجمين) وليس اعتماد هذه العلاقات بالذات، في الدراسات المقارنة تبيِّن، بشكل أفضل ربما، العلل والطرق والأشكال التي تبرز انتشار هذا النوع الأدبي او ذاك عند امة معينة، بل تُبرز ايضاً نوع دلالته وازدهاره، وبالتالي موته.... فلماذا كنا في مرحلة من مراحل عصورنا الأدبية نكتب فن المقامة دون غيره من أنواع القصص؟ لماذا كان الشعر في جميع العصور الأدبية العربية هو الشكل الابداعي لمختلف الحالات النفسية عند العرب؟... لماذا تأخر ظهور المسرح عند العرب؟

أمام المقارن هنا امكانات عدة، فالنوع الأدبي هو قالب فني خاص يعمد المقارن من خلاله الى مقابلة موضوع واحد يعالج في قالبين أدبيين مثل المدينة في القصة الأوروبية والشعر العربي، أو أن يقابل بين نوع أدبي من خلال أدبين أو أكثر كأن ندرس مثلاً ازدهار القصة الواقعية في الأدب العربي المعاصر والآداب الأوروبية. ان فائدة الأبحاث والدراسات التي نتوخاها من رواج الأنواع الأدبية هي فائدة تاريخية بامتياز، ولا تقوم الا بشرطين:

ــ تحديد النوع الأدبي بدقة وعناية.

ــ تحديد البيئة المتأثرة زمانياً ومكانياً.

وفَضْل المقارن يكمن في تتبعه، عند بلد أجنبي واحد، لحركة نوع أدبي واضح الأصول، وفي انتقاله، من ثم، الى الوقوف على حركة هذا النوع الأدبي نفسه في أمة أخرى.

ان كل هذه الميادين تسهم اسهاماً واعياً في ترسيخ الأدب الانساني العالمي. وما نقصده بالأدب الانساني العالمي لا يعني اطلاقاً التخلّي عن الخصوصيات القوميّة، بل يعني، قبل كل شيء، تفتيح هذه الخصوصيات في آفاق انسانية شاملة عن طريق اقامة التفاعل بين اصالات الشعوب وذلك بهدف ادراك الجوهر الانساني الأصيل بديل ان تغرق كل جماعة في اقليميتها فتستنفد ذاتها من غير أن تقدّم تجارب حضارية أغنى على غرار ما كان يشعر به، في زمن متقدم، عنتر بن شدّاد حين ذهب الى الاقرار، والحيرة تأكله في الصحراء الضيقة، «هل غادر الشعراء من متردم»؟

هذا الهدف تحققه بامتياز كل من المقارنة والمقابلة تمطّي الدراسة في الأدب المقارن.

وإذا كنا نؤكد على المقابلة، بخلاف المدرسة الفرنسية، فإننا نوجِّه العناية الى ضرورة اخراج الأدب المقارن من الحدود المتزمتة نحو الأدب العام، وميدانه «الحقائق الأدبية والأفكار والمشاعر العامة التي لا تفهم في أدب واحد بدون دراستها لذاتها في آداب كثيرة في أصلها ونموّها وتطوّرها»[(٢)] وغايته معرفة الأحوال المشتركة الفكرية والفنية وتحديدها، ودراستها في مختلف أشكالها وصورها في أنواع الآداب التي يمكن مقارنتها بعضها ببعض. فيكون هناك تاريخ أدب عام للأمم القديمة اليونانية والرومانية وآخر للشرق الاسلامي، وثالث للآداب العربية الحديثة، رغبة في تحديد اللحظات الفاصلة وتصوير النبضات الحيوية الفكرية والخلقية والفنية التي يترجم عنها «لسان الأدب»[(٣)].

ولكننا نختلف هنا مع فان تيغم ودعاة الأدب العام حين يركِّزون غرضه على

(٢) P.V. Tieghem: *La littérature comparée*, Paris 1946, p: 169-213.

(٣) P. Van Tieghem: *La littérature comparée.*, Paris 1946, p: 170.

إيجاد تاريخ عام للأدب العالمي. فنحن لا يغيب عن بالنا أننا ندرس الأدب ولا نسعى الى التاريخ.

واذا كان لمحمد غنيمي هلال أن يبيِّن، مستعيناً بروّاد الأدب المقارن، وبرواد الأدب العام «ان من طبيعة الدراسات في الأدب العام ألا تأبَه بالحدود القومية للأدب وألا تقتصر على أدبين أو ثلاثة، بل تتناول، في بحوثها لكل حركة أدبية، كلّ الآداب التي تطورت فيها تلك الحركة، ضارباً صفحاً عن كل ما هو موضعي أو خاص بأدب قومي بعينه، غير ملقية بالاً الا على ما له صدى في الآداب العالمية، وما له تأثير في توجيه التيارات الفكرية خارج حدود الأدب القومي»(٤)... فهو لم يأل جهداً ايضاً في التأكيد على أن «يبقى الأدب المقارن علماً من العلوم التابعة للأدب القومي تشرح نواحيه الغامضة وتكشف عن العوامل التي تتحكم فيه وعن مدى نفوذه في الآداب الأخرى»(٥).

ننتهي من كل ذلك الى التنبيه الى أننا نريد الأدب العام لا لينقل الدراسة الأدبية الى مستوى التاريخ العام المشترك بل الى «الأدبية» العامة Littéracité

في هذا الاتجاه ننبِّه الى أن ما ذكرنا من ميادين إنما تندرج، في العمق، ضمن الجزء الذي يُحضِّر للدراسة الأدبية المقارنة، أكثر مما يمكن اعتباره من صميم الدراسة الأدبية المقارنة: فصورة أمة من خلال أدب أمة أخرى، أو دراسة الوسطاء في الأدب، أو دراسة الرحالة، هل هذا كله... من الأدب؟

يجب التذكير هنا بأن اللجوء الى هذه الأبحاث هي سبيل لقراءة النصوص قراءة أدبية مقارنة بشكل أعمق، فدراسة تاريخ العلاقات الأدبية.... هي جزء من الدراسة الأدبية المقارنة ولكنها ليست كلها على أي حال. لذلك بات لا بد

(٤) محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، دار الثقافة دار العودة، الطبعة الخامسة، ص ٤٣٣.
(٥) المرجع السابق ص ٤٣٦.

للأدب المقارن من أن يخرج من التاريخ، وتاريخ العلاقات الأدبية، وعلم الاجتماع، لا ليهملها، ولكن ليعتبرها من خلال الأدب نفسه. وهو اجتهاد صعب اذ نقدِّر أن رينيه ايتيامبل R.Etiemble نفسه لم يستطع في الجزأين الأولين من كتابه الشهير Le Mythe de Rimbaud أن يجعلها نموذجاً لهذا المنحى الجديد. بل كان لا بد من انتظار الجزء الثالث اذ يعتبر هو نفسه أن الجزأين الأول والثاني يندرجان في باب علم الاجتماع وعلم الاجتماع الديني(٦)...

(٦) R. Etiemble: *Comparaison n'est pas raison*, Paris, Gallimard, 1963.

الفصل الرّابع

الأدب المقارن
و
العُلوم الإنسانيّة الأخرى

ليس للأدب المقارن ان ينفصل عن قطاعات المعرفة الاخرى ، بل هو يمد علاقات متينة مع كل ما يحتاجه الانسان من ثقافة . لذا ، لا تقتصر علاقات الأدب المقارن على العلوم الأدبية والانسانية وما يدخل ، من قريب او من بعيد ، ضمن اطارها....بل يمتد الى ترسيخ علاقات عضوية مع العلوم الإنسانية الاخرى ، والفنون ، والدين ، والفلسفة ، كما يتصل بالعلوم ليفيد من مناهجها وحقائقها ، من تجاربها ونتائجها ، ما يمكِّنه من فهم نواميس الطبيعة ليقيم جدلاً دقيقاً بين الطبيعة والفكر واللغة . بل الأدب المقارن ضرورة طبيعية وملحة حينما يُتحدّث عن آداب عالمية . اي عن آداب المدينة العالمية.

تكمن اصالة الأدب المقارن في اعتقاده الثابت بأن المعرفة تتحول الى معرفة اخرى في عالم الفكر، كما في علم الحياة ، يتحول الماء والغذاء الى دم... لذلك هو ينفتح على جميع قطاعات الثقافة والمعرفة ، ولكن ليس على حساب اهدافه

ومناهجه ، بل ليتمكن ، بشكل أشمل وأدّق ، من جلاء عملية الإبداع ، وهي عملية مركبة معقدة جداً ، من الصعب تفكيك انماطها ومساربها وتحولاتها .

ولا بد من التنبيه الى أن الأدب المقارن لا يعوّل على معطيات هذه العلوم ليتبناها كما هي ، بل ليتمكن ، على ضوئها ، من فهم أعمق لعالم الأدب . أي هو لا يستعير الوقائع التاريخية والظواهر النفسية والاجتماعية والدينية... ليؤلف منها اطار ما يدرس ، بل ليَنْفذ منها جميعاً الى رصد ما سجلته اصالة الأمة من اتجاه جديد يتشكل مما شهدته اصالات ابنائها من تطورات ذاتية نتيجة تفاعلها مع الثقافة الانسانية . من هنا ، فكل دراسة مقارنة لا بد من أن تقوم على أساس من الرؤية الحضارية . لأن الفكر حركة تمتد امتداداً عضوياً لا يحدها اقليمية او موانع اخرى . فمهمة الأدب المقارن استكشاف «بذور» الافكار و«مآلها» عاملاً على تتبع كيفية نموها وطريقة تفتحها على نمط دون آخر ، تبعاً لعوامل معينة واضحة الأصول . لذلك يمكن تلخيص الدراسات المقارنة في العوامل التالية :

— التقاليد الفكرية القومية
— الحاجات الأدبية القومية
— الحضارات المتعددة.

على ضوء ذلك ، نرى ان الأدب المقارن يعالج تاريخ الأفكار ، وعلم النفس الاجتماعي المقارن ، وعلم الاجتماع الادبي ، والجماليات والأدب العام... ومنهجه هنا يقوم على الإفادة من المنهج التاريخي والاجتماعي والاحصائي والاسلوبي... تبعاً لحاجات البحث وضروراته ، وليس على حساب البحث واغراضه . فالأدب المقارن يعتبر ، في الأساس ، النص الأدبي كصاحبه فريد ذاته . اي لا يمكن لأي نص أدبي ان يُستبدَل بنص أدبي آخر . هذه الفرادة هي التي تجعل مهمة الأدب المقارن عدم الاقتصار على الاهتمام بعلاقات البلدان الفكرية والثقافية ، بل التركيز

على صياغة البنى التي تعكس تفاعل الفرادات وتحوُّلها من خلال اللغة .

بهذا المنظور نعرض بايجاز لأهم الحدود التي تربط ، في شكل او في آخر ، بين الأدب المقارن وكلٍّ من التاريخ الأدبي ، والنقد الأدبي ، والألسنيّة ، وعلم الاجتماع ، وعلم النفس ، والفنون ، والفولكلور ، والفلسفة ، والدين... بحكم ان هذه القطاعات تدخل في صميم المكونات والمتغيرات التي تشكل او تفسر ظواهر المعرفة في مجتمع ما .

الأدب المقارن والتاريخ الأدبي

يقدم التاريخ الأدبي الذي يشمل تاريخ المدارس والانواع الادبية وما يتصل بها من تيارات وحركات... يقدم التوضيحات والتفسيرات الخاصة والجزئية . فالتاريخ الادبي يبيّن الخط المشترك لتطور مختلف الآداب القومية ، غير أنه لا يملك ان يكشف عن مدارك الاصالة عند المبدع .

لذا كان التاريخ الأدبي غير كاف وحده ، ولذا تحددت ضرورته بالتمهيد للدراسة الأدبية ، اذ يبدأ الأدب حيث ينتهي التاريخ الأدبي .

غرض التاريخ الأدبي ان يبيّن لنا التغيرات الأدبية وليس المكونات الأدبية التي يسعى اليها النقد الأدبي ، او علم النفس الأدبي ، او علم اجتماع الابداع الادبي .

من هنا كان من الضروري ، قبل كل شيء ، ان نميّز بين تاريخ الأدب والتاريخ الاجتماعي ، وان كان يمكن ، في كثير من الاحيان ، ان نفهم المتغيرات الادبية على ضوء المتغيرات الاجتماعية ، كما كان من الضروري ايضاً ان نفصل بين تاريخ الأدب والدراسة الأدبية .

من هنا ، يدرس تاريخ الأدب جملة متغيرات تطرأ على القواعد التي تحدد كل نوع أدبي . انه تاريخ التطورات الأدبية التي تسجلها البنيات الأدبية . فالأدب المقارن يؤمن بأن النصوص لا تتحول بل هي علامات على تحولات حصلت .

على مثل هذا تتحدد العلاقة ما بين الأدب المقارن والتاريخ الأدبي ، الا أنهما يفترقان في الأساس من حيث الغرض والمنهج . فالتاريخ الأدبي يكتفي «بعرض» الظواهر وبرصدها حسب اصول محددة ، بينما الأدب المقارن ينتقل في الاساس من واقع العرض الى موقع التحليل ليبيّن التفاعلات القائمة والمؤثرات المتحصلة ، او ليدل على خصوصيات مشتركة في الجوهر الانساني من خلال الآداب . وعليه ، فالغرض من التاريخ الأدبي ان يدل على العوامل التي أثّرت في الإبداع الأدبي بينما غرض الأدب المقارن ان يدرس عملية التأثير نفسه وما أفرز من قيم أدبية جديدة.

اذاً ، هناك فرق أساسي بينهما في وجهة الدراسة وفي منهجها . ولو اقتصر الأدب المقارن على دراسة العلاقات التاريخية بين الآداب لكان من باب اولى تصحيح اسم هذا العلم واطلاق «التاريخ الأدبي المقارن»، او وفق ما يسميه الالمان «تاريخ الأدب المقارن[1]».

في هذا المعنى ، ننبه الى مسألة دقيقة تعترض بعض المؤرخين والدارسين بشكل واضح ، وهي ما يجدونه من مشابهات داخل الادب الواحد او بين الآداب حين يؤرخون لأكثر من أدب فيعدّونها من قبيل الادب المقارن .

لقد سبق وفصلنا في هذا الموضوع غير مرة . فالمشابهات التي تظهر داخل الأدب الواحد لا تعني الأدب المقارن لا من قريب ولا من بعيد . كما لا يعني

(1) Baldensperger: *R.L.C.*, no.1, 1921, p: 1-29.

الأدب المقارن بأي شيء ان يكتشف الباحث ثمة اوجهاً مشتركة تظهر بين كتابين او كاتبين من أدبين مختلفين وينتمي كل منهما الى عصر أدبي متباعد اذا لم يكتشف المقارن مسارب هذه القرابة النامية خلال الأدب الواصل ما بين العصرين . والا فان هذه القرابة تندرج على الأصح ضمن باب الاقباس والتقليد .

الأدب المقارن والنقد الأدبي

لن نعاود مكروراً في إقامة بيانات تعرّف بالنقد الأدبي وبالأدب المقارن او تدرسهما ، كما لن نقع في جملة التفصيلات التي تتصل بكل مدرسة من مدارس النقد الأدبي ، ولكننا نحرص على تناول النقد الأدبي هنا من حيث اهدافه . قبل كل شيء يجب التركيز على ان الأدب المقارن هو ميدان من ميادين النقد الأدبي . ولكنه لا يقف فقط عند حدود النقد الأدبي . فكلاهما متداخل بشكل مطلق وغرضهما دراسة الأدب من الداخل . وبهذا يفترق كلاهما عن التاريخ الأدبي .

يمد الأدب المقارن علاقاته مع النقد العلمي لا النقد التخميني او الانطباعي او التنبئي .

غير ان عمل النقد الأدبي محدود بالنص الأدبي فقط ، في حين ان الأدب المقارن يعتمد النص منطلقاً لدرس أصالة الأمة فيقف على التحولات والتغيرات التي طرأت على هذه الأصالة نتيجة تفاعلها مع أصالة أدب آخر . في الأدب المقارن النص الأدبي لا يمثل ذاته فقط ، بل يمثل ، بحكم ذلك ، وبالاضافة الى ذلك ، اصالة الامة التي ينتمي اليها .

من جهة اخرى ، يهتم النقد الأدبي اجمالاً بدراسة أدب امة واحدة ، او بتناول انتاج اديب واحد ، او بمعالجة مؤلف واحد من مؤلفاته ، وذلك من اجل ان يدرسه من حيث هو أدب قومي . بينما يسعى الأدب المقارن الى تبيان المظاهر

الخاصة عند اديب ، او عند نتاجه ، بالنسبة لتفاعلها مع اداب لغة اخرى . هَمُّ الادب المقارن كشف الانسان — الكل اينما كان ولكن بالانطلاق من خصوصيات الجماعة التي ينتمي اليها . فليس الأدب محصل مؤثرات خارجية فقط ، بل هو تعبير الامة عن تكوينها الذاتي الخاص . هكذا يتحدد شكل العلاقة العضوية ما بين النقد الأدبي والدراسات المقارنة وهي علاقة تكاملية اذ النقد الأدبي يهتم بأصالة الأديب ، والأدب المقارن يهتم بتفتح هذه الاصالة على أدب آخر . الأدب المقارن يعتمد على النقد الأدبي ليذهب الى أبعد من النقد الأدبي .

الأدب المقارن والألسنيّة

إلى أي حد يبقى من الضروري التفصيل في علاقة الأدب المقارن بالالسنية بعد أن اكدنا باستمرار على ان الدراسة الأدبية المقارنة هي دراسة مقارنة للأدب؟ فمعلوم ان الأدب المقارن يحرص على ان يدرس اشكال التفاعل ونتائجه وابعاده التي تحصل بين أصالة اللغة وطاقتها على الإنفتاح وذلك من خلال احتكاكها بلغة شعب آخر . وما اصالة اللغة هنا الا ما يملكه شعبها من خصوصيات اي روحها وعقلها كما يقول هردر .

فالاختلافات بين لغة واخرى لا تكون على مستوى الاصوات فقط ، بل تكون ايضا على مستوى الطرائق التي يتبعها المتكلمون ليشرحوا او ليفهموا بها العالم الذي يعيشون فيه .

والأدب المقارن يعتبر انّ اللغة هي أكثر من أداة الادب . انها ايضا مادته ولكن الأدب لا يقف عند اداته ومادته ، بل يرتكز ، في الاساس ، على البعد إذ ما قيمة نص يتشكّل من لغة سليمة بغير ان يوحي بأي بُعد انساني يكون خبرة فنية وحضارية جديدة في مسلسل الرقي الانساني . اني أعتقد ان النص الادبي الحديث

خرج من النوع الأدبي المحدد لتداخل الانواع الادبية في هذا النص . والخروج من النوع الأدبي الى الأدب يقابل خروج الانسان من التيار القومي الى الانسان الكلي الكوني . وعلى هذا الاساس يثبت الادب المقارن مهمته كما يرسخ علاقاته مع الألسنية والعلوم الانسانية الاخرى . المطلوب اذاً ان يكون ثمة بعُد لهذا الانسان الكلي الكوني . ولا يكفي ان نخرج الى المطلق ، بل المطلوب ان نبحث في هذا المطلق عن قيمة معينة ، عن قيمة جديدة .

من هنا يعتبر الأدب المقارن ان الأدب واللغة ... كائنات حيّة ، ويدرسها على هذا الاساس ويتبع المناهج العلمية التي تدرس ولادة كل خلية حية وحياتها وموتها ، لذلك يتكىء الادب المقارن على الألسنيّة ليتزود بنتائجها ولكنه ليخرج منها الى أغراضه الاساسية ، لأن الادب المقارن هو غير الالسنيّة المقارنة . فالالسنية في الأدب المقارن غير مطلوبة لذاتها ، ولا تُعتَمَد لتُشكل كل الدراسة ، بل يستعين المقارن بالالسنية ليدخل في عمق اللغة باعتبارها مادة الادب الذي يدرس .

الأدب المقارن وعلم الاجتماع

درجت معظم الدراسات على اعتبار المجتمع غرضها الاساسي ، وعلى اعتبار اللغة او الادب ... وسيلة من وسائلها او مصدرا من مصادرها باعتبار ان كلاً منهما يشكل مؤشراً للتطور الاجتماعي التدريجي .

ولكن الأدب المقارن لا يُقيم علاقته مع علم الاجتماع على هذا المستوى فقط . بل ينزع كثيراً الى التعامل مع علم الاجتماع من منظوريعتبرأن الأدب أو اللغة هما سبب من الاسباب التي تشكل البنية الاجتماعية وليسا فقط انعكاساً لهذه البنية . فالمقارن يقدّر جيدا ان دراسة كل ادب تمكن من التعرف على عقلية الامة التي ينتمي اليها هذا الأدب .

الأدب المقارن يتصل بعلم الاجتماع لا ليفهم الأدب من حيث هو تعبير عن المجتمع ، فهذا تعبير مبتذل على أي حال . الادب ليس وثيقة اجتماعية والكاتب لا يعبِّر عن الحياة قدر ما يعبِّر عن تجربته هو مع الحياة ، كما هو لا يعبِّر عن عصره قدر ما يعبر عن منظوره الكلي لهذا العصر ، اي ليس الادب غير جوهر العلاقة بين اللغة وحركة التاريخ . انه يتحرك دائماً ما بين التقاليد القائمة والمُثل التي يرنو الي تحقيقها .

علم الاجتماع يبيِّن لنا اطار التكامل الثقافي عند أُمة . فأهمية علم الاجتماع ان يفسر لنا انتماءات الكاتب الاجتماعية واتجاهاته الايديولوجية ، كما يحدد العوامل او الظواهر الاجتماعية التي تعكس القابليات الأدبية والثقافية ، وهي ما تشكِّل ما يمكن تسميته بـ«سوسيولوجيا الذوق الادبي» .

الادب لا يقدِّم صورة عن الواقع ، بل ينطلق من الواقع ليتخطاه ، لذلك كان على المقارن ان يهضم جميع ما يقدمه علم الاجتماع من مؤشرات ومن ظواهر لا ليفسر بها النص الأدبي الذي يدرس ، بل ليقف على طريقة تحوُّل الجمالية الأدبية في هذا الاتجاه او في ذاك ، فيكشف اذاً عن خصوصيات حضارية بقيت دفينة في عمق الشخصية حتى تفتحت نتيجة الاحتكاك بحضارة اخرى .

الأدب المقارن وعلم النفس

لا يجوز الكلام على علاقة الأدب المقارن بعلم النفس الا بكثير من التحفظ نراعيه على حد سواء في الحديث عن علاقة الأدب بعلم النفس . فليس غرض الدراسة الأدبية في الاساس الدراسة النفسية للكاتب بوصفه نموذجاً وفرداً ، بل هذا هو غرض علم النفس وليس النص الادبي ، في هذه الحال ، أكثر من مصدر جزئي لمجمل هذه الدراسة .

ثم انه من الصعب القبول ، من موقع الأدب ، بالتعامل مع النص الادبي من حيث هو وثيقة غير أدبية . في كل نص أدبي يرشح ظواهر اجتماعية ، ونفسية وسياسية ... ولكنه يبقى ، قبل كل شيء ، نصاً ادبياً ،وتجب دراسته من حيث هو كذلك .

وهذا يعني ان الأدب المقارن يفيد من علم النفس أكثر عند دراسة الانماط او القوانين النفسية التي توجد في الأعمال الادبية ، ومنها ما يعكس بشكل خاص التواصل الحميم النامي داخل المبدع بين طفولة هذا المبدع وطفولة العِرْق الذي ينتمي اليه ، وما يعكس ، في الوقت نفسه ، التفاعل الحي الخلاق بين هذا التواصل وتواصل اخر عند مبدع ادبي اخر .

مهمة علم النفس في عملية الدراسة الادبية المقارنة تأتي في مرحلة تسبق الدراسة الأدبية لتساعد أكثر على استجلاء بعض الخفايا التي تتصل بمناهج التأليف وعادات الكاتب في التنقيح واعادة الكتابة... فجميع هذه الامور تساعدنا على ادراك الفجوات والتحولات التي طرأت على العمل الفني . وعليه فقيمتها ليست ضرورية لتقييم عمل ادبي كما انتهى ، ولكنها ضرورية لفهم «المسار» الذي سلكه الكاتب حتى انتهى الى ذلك ، وهو شأن مهم في الأدب المقارن .

الأدب المقارن والفنون

قد لا يكون سليماً ان يفهم الأدب على أكمل وجه بالانقطاع عن مجمل انتاج الامة الفني الابداعي . باعتبار ان الضمير الابداعي عند هذه الامة هو حركة تتأجج ملء الامة وفي كل قطاع ، وإلاّ فان ثمة خللاً حضارياً يعتور نهضة هذه الامة . نحن لا نقول بضرورة ان تتفجر كل الفنون عند أمة في زمن معين بالدرجة نفسها التي يتألق عندها فن معين . بل يبقى ذلك مرتبطاً بنوع العلاقة الخاصة التي

تقيمها هذه الأمة مع ادوات بعض الفنون دون غيرها . فعند العرب تختلف العلاقة باللغة والأدب عنها بالرسم او بالنحت... ولكن الذي نركز عليه انه من غير السليم ان يكتب شعب ادباً يستمد من الرمزية والسوريالية معاناته وتطلعاته بينما تبقى جميع فنونه التعبيرية الاخرى في الوقت نفسه دون الكلاسيكية ، فليس هذا في رأينا علامة عافية على اي حال ، اذ يعكس مقدار ما يعوّل عليه هذا الشعب من مقتنيات الاخرين ، أكثر مما يعكس عمق المعاناة المتكاملة التي تنتظم شحنتها روح الشعب كله . فروح الشعب لا يكون في ميدان جزئي واحد دون غيره من الميادين ، والأكيد ان هذه المعاناة المشتركة تتغير او تتميز في كل حقبة زمنية عند الشعب الواحد نفسه ، ومهمة المقارن ان يقف على هذه التغيّرات والتمايزات لينطلق ، من ثم ، الى دراسة تفاعلها مع ما يرصده أدب امة اخرى من مثل هذه المعاناة جميعاً .

والنقد الأدبي العربي لم يعر هذا الموضوع كبير شأن . غير ان عبد القاهر الجرجاني لحظ ، ببراعة ، وحدة القدرة على التأثير في النفوس بين الشعر والرسم ، كما بين الشعر والرموز الدينية[٢] ، والفارابي شبه الشعر بالرسم (صناعة التزويق) ، ولم يجد من اختلاف بينهما الا في مادة الصناعة «وذلك ان موضع هذه الصناعة الأقاويل ، وموضع تلك الصناعة الأصباغ... الا أن فعليهما جميعاً التشبيه (التمثيل) وغرضيهما ايقاع المحاكيات في أوهام الناس وحواسهم[٣]» ، وكان للجاحظ ان يلحظ ايضاً علاقة الشعر بالرسم ولكن من غير أن يعكس ذلك نظرية متماسكة عنده ، فقال «انما الشعر صناعة وضرب من الصبغ وجنس من التصوير[٤]» ، وقد لجأ الجرجاني كثيراً الى التركيز على الصورة في الشعر وقياسها

(٢) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص ٣١٧ ،

(٣) الفارابي : فن الشعر ، تحقيق عبد الرحمن بدوي ، القاهرة ١٩٥٣ ، ص ١٥٧—١٥٨ .

(٤) الجاحظ : الحيوان ، تحقيق عبد السلام هارون (القاهرة ١٩٣٨ — ١٩٤٥) ، ج ٣ ص ١٣١—١٣٢ .

على الصياغة والوشي والابريسم[٥] .

وتاريخ الادب غنيّ بعدة مظاهر تعكس تداخل الأدب والفنون الاخرى في عدة أوجه ، حسبنا ان نشير مثلاً الى محاولات الرومنسيين بلوغ التأثير الموسيقي في القصيدة من خلال العمل على ضغط البنية المعنوية للشعر ، وتجنُّب التأليف المنطقي ، والتشديد على أهمية المغزى بدلاً من الدلالة . او محاكاة البنى الموسيقية كتكرار اللازمة او السوناتا او الشكل السمفوني... (فرلين في قصيدته زفرة طويلة للفيولين) لتتم المطابقة وما بين معنى الكلمة وصوتها .

على اي حال يجدر بنا التنبه الى أن مهمة الأدب المقارن هنا هي مقارنة الفنون على اساس «خلفياتها» الثقافية المشتركة وليس تناولها من خلال «نظريات» الفنان او الأديب . فالمهم دائماً هو الابداع الفني نفسه .

ولكن يطرح ويليك مشكلة اساسية لا نملك حتى الان أدوات الحلول لها وهي : «ما هي عناصر الفن المشتركة والقابلة للمقارنة»[٦] .

وذلك رغم ما يذكره تيودور ميرغرين من عناصر قابلة للمقارنة في الفنون مثل التركيب والتكامل ، والايقاع ثم يدافع ، بفصاحة كما فعل جون ديوي قبله ، عن ان اصطلاح «الايقاع» قابل للتطبيق على الفنون التشكيلية[٧] .

الأدب المقارن والفولكلور

ما معنى ان نهمل في الأدب المقارن الوسائط الشفهية او الوسائل غير المباشرة ، لنركّز على العلاقات الاكيدة فقط في لعبة العلاقات والصلات الادبية خاصة وان

(٥) الجرجاني : دلائل الاعجاز . ص ٢٥٩—٢٦٠ .

(٦) René Wellek, Austin Warren: *La théorie littéraire*, ed. Seuil 1971, p: 180.

(٧) المرجع نفسه ص ١٨٠—١٨١ .

الادب ليس وليد التدوين فقط... ما معنى كل ذلك في وقت نجد ان علماء الفولكلور اول من مارس الادب المقارن ومعهم علماء السلالات البشرية الذين درسوا بتأثير هربرت سبنسر اصول الأدب وتشعباته في أشكال الادب الشفهي وبزوغه في الملاحم الاولى والدراما والقصائد الغنائية [٨] .

هل يعقل ان نسقط التفاعل ما بين الأدب الشعبي والأدب المكتوب في ضمير الكاتب؟ في الواقع الأدب المقارن لم يُعْنَ بدراسة الأدب الشفهي ، وهو ما نحاول ان نستدركه قدر الامكان في اعمالنا الجامعية .

يستطيع الادب المقارن ان يفيد من الفولكلور والتراث الشعبي الذي يعكس نشأة الانواع الادبية وفنيتها [٩] ، كما يمكن للأدب المقارن ان يعوِّل على الأدب الشعبي باعتباره عاملا يساعد على الكشف عن بعض مناحي التطور. اي اذا لم يكن الادب الشفهي حتى الآن موضوع دراسة في الأدب المقارن ، فلا شيء يمنع من الاستعانة به في جملة المصادر التي يستضيء بها المقارن قبل الشروع في الدراسة المقارنة. غير ان المحذور، الـذي يتنبّه اليه الادب المقارن تجاه الأدب الشفهي ، هو تعرضه لمختلف اشكال النحل والتقلب والاهمال مما لا يجعله مصدراً ثابتاً الا عند التدوين. فلا قيمة في الأدب المقارن للتغييرات اذا لم تكن تغييرات في معطيات اكيدة ، والا استحال الوقوف على طرائق التحول وحقائقه وابعاده .

الأدب المقارن والفلسفة

من الملاحظ ان نشأة الأدب المقارن عندنا لم تكن وليدة حركة فكرية

(٨) راجع «الأدب الأوروبي والعصر الوسيط اللاتيني»، برن ١٩٤٨ ، و«المحاكاة والتعبير عن الحقيقة في الأدب الأوروبي»، برن ١٩٤٦ .

(٩) راجع بـهذا الخصوص مرجرين شلوش : الفولكلور في الاتحاد السوفياتي ، تقرير نشر في مجلة العلم والمجتمع ١٩٤٤ ، ع ٨ ، ص ٢٠٥—٢٢٢ .

واتجاهات فلسفية ومنحى علمي ومنهج نقدي عميق... بل المرحلة الاولى من تاريخ الأدب المقارن مرحلة تبنٍّ واستعارة ، وأعتقد انه لا بدّ لازدهار هذا الحقل من انطلاقة فلسفية وفكرية غنية .

ولكن الأدب المقارن في دراساته لا يعتبر الفلسفة ، في اغلب الاحيان ، الا حين تنسل في تجاويف الأدب ذاته . فدراستنا للفلسفة تكون على أساس ما تربطها بالنص الادبي المعالج من علاقة ، لأننا نريد ان نتبيّن اصالة المتأثر بهذه المعطيات الفلسفية ، وان نتبيّن ، في التالي ، كيفية انتشار هذه الرؤى الفلسفية عن طريق الادباء او بواسطة اللغة . والمقارن يهتم بدراسة المنابع الفلسفية عند الأديب ، كما يهتم ايضاً بتحديد المنابع الادبية عند الفيلسوف موضوع الدراسة ، اقراراً بأن وراء كل ابداع ادبي عظيم حركة فلسفية عظيمة .

وبحكم ان الأثر الأدبي خاضع لتعقيدات المجتمع والسياسة والتاريخ والدين والفكر... فالمقارن يجد نفسه مضطراً الى ان يلجأ الى التحليل . وربما الى صياغة الأفكار والنظريات العامة الشاملة في الأدب والجماليات . عندها يلتقي المقارن بالفيلسوف ، او يمهد لجملة تساؤلات او توقعات يعانيها او يرتقبها الفيلسوف .

الادب المقارن والدين

معلوم ان كل حديث عن الدين هنا لا يتصل به من حيث هو معطى الهي بل من حيث هو تعبير حضاري . يبقى الدين الفاعلية الأكثر ارتباطاً بالانسان وبتكوينه الكلي . ومع ان العوامل الدينية قومية فهي ايضا انسانية . لذا كان تحركها غير المحدود بين الشرق والغرب وسائر اصقاع العالم. والنتاج الادبي لا ينفصل عن صاحبه بمشاعره ومواقفه الدينية التي أوحت بهذا النتاج .

ان بين الأدب المقارن وتاريخ الاديان وشائج قربى ، فمن هموم المقارن الكشف

عن المؤثرات القومية ودور الافراد في التيارات الروحية الكبرى التي هيمنت في بيئة معينة. لذا لا يحمل الادب المقارن تبيان ما احدثه المسيح ومحمد وموسى وبوذا والرسل والقديسون والاولياء من مؤثرات في الموضوعات والصور والتعابير والروائع الأدبية... أو لا يهمل ايضاً دراسة الصراع بين القديم والجديد في الحركات الأدبية العربية باعتبارها، في منحى ما، صراعاً بين الدين الموروث والروافد الغربية، وغالباً ما وجد الدين في الادباء أكبر المدافعين عنه... ضمن هذا السياق يمكن فهم تيارات «العلمانية»، والقومية الغربية، وصراعها مع «السلفية» الصالحة في الأدب العربي النهضوي.

ولكن يجب أن لا يعني ذلك أن الدين هو الذي يمد الشعر والأدب بأهميتها. وقد تنبّه بعض النقاد العرب، من عهد بعيد، الى الفصل بين الدين والشعر على هذا المستوى[١٠] وكان للقاضي الجرجاني ان يضع هذا الفصل بشكل واضح فبيّن ان «لو كانت الديانة عاراً على الشعر، وكان سوء الاعتقاد سبباً لتأخر الشاعر لوجب ان يمحى اسم أبي نواس من الدواوين ويحذف ذكره اذا عدت الطبقات، ولكان أولاهم بذلك أهل الجاهلية ومن تشهد الأمة عليه بالكفر، ولوجب ان يكون كعب بن زهير وابن الزبعري وأضرابهما ممن تناول الرسول (ص) بالهجاء وعاب من أصحابه بكماً خرساً وبكآء مفحمين، ولكن الأمرين متباينان، والدين بمعزل عن الشعر[١١]».

(١٠) كان الصولي أول من نبّه إلى هذا الموقف في أخبار أبي تمام؛ تحقيق خليل عساكر، القاهرة ١٩٣٧، ص١٧٢ و١٧٣، كما ذهب هذا المذهب ايضاً الثعالبي: يتيمة الدهر، تحقيق محمد محي الدين الحميد، القاهرة ١٩٥٦، ج١ ص١٦٣—١٦٤ رغم انه عدّل هذا الموقف في الصفحة ١٨٤ من الجزء نفسه حين انتهى الى الحديث عن الاسلام.

(١١) القاضي الجرجاني: الوساطة ص٦٤، رغم انه عدّل هذا الموقف في الصفحة ١٨٤ من الجزء نفسه حين انتهى الى الحديث عن الاسلام.

هكذا يتوضح بأن الدراسات المقارنة تتصل بالحضارة وبالتاريخ رجاء هدف اساسي: الاستمرارية والتكاملية. فليس للأدب المقارن ان ينغلق في نطاق محدد. منهجه يستمد من منهج الالسنية والبديع وعلم الاجتماع والتاريخ والفلسفة وعلم النفس... يستمد من كل شيء حسب حاجته. ليس له ان ينغلق في نطاق دون آخر بل غرضه أن يفيد من خلاصات كل الأبحاث ليستكشف حيناً او ليثبت حيناً آخر معرفة أحق بالانسان متخطياً كل عائق اوكل احتلاف على صعيد اللغة او التقاليد او الظروف التي تتحكم بالشعوب.

فاذا كان للأدب المقارن ان ينحجز في نطاق محدد ثابت وضيق فهو يفقد اساس وجوده وقصاراه دراسة الأدب بشموليته. فهو واسع ولين: وسع ما يشمله الأدب، وليونة ما تفترضه المقارنة.

▲

الفصل الخامس

دراسة القضايا الأدبية

لا يمكن ان نجد صورة كاملة للانسان من خلال ادب امة واحدة ، فالآداب الانسانية تتكامل فيما بينها لصياغة الانسان الكلي. واذا كان لابن قتيبه (٢١٣ — ٢٧٦هـ) ان يرى منذ القرن الثالث للهجرة ان «لم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن. ولا خص به قوما دون قوم ، بل جعل ذلك مشتركا مقسوما بين عباده في كل دهر»[١]. فمن باب أولى ان نقتنع بعد تطور وسائل الحياة والاتصال ما بين قارات الأرض ، بأن العبقرية ليست حكراً على شعب دون شعب ، لذلك كان لا بد من تجاوز «الاقليمية» الى «الانسانية». غير ان تجاوز الاقليمية لا يعني الغاءها. بل على المقارنين أن يكشفوا الفروق التي اقامتها الاقليميات بين شعوب الانسانية الواحدة. وأكثر من ذلك ، لا شخصية للانسان الكلي خارج الخصوصيات القومية أو الاقليمية. الأدب المقارن يبحث عن «تكامل الخصوصيات» وليس عن صيانة إطار تركيبي مجرّد لأدب يسمى «عالمياً» هو منقطع عن خصوصيات مُبدعيه.

---

(١) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، ص ١٠ .

وكما تسجِّل الحياة على كل الاصعدة ، في العصر الحديث ، خروج الشعوب الى الانفتاح والتداخل ، نجد ، في الادب ، ان النص الحديث خرج أيضاً من النوع الادبي لتتداخل الأنواع الأدبية في هذا النص . فالخروج من النوع الادبي يقابل خروج الانسان من التيار القومي الى الانسان الكلي الكوني . أي في منظور الادب المقارن ، عندي ، ان يكون ثمة بُعد لهذا الانسان الكلي الكوني . فلا يكفي ان نخرج الى المطلق . المطلوب ان نبحث في هذا المطلق عن اصالة انسانية .

بهذا المنظور نتناول دراسة القضايا .

يعمد بعض المقارنين الى اطلاق «دراسة الموضوعات» بدلا من دراسة القضايا ، غير اننا آثرنا التسمية الاخيرة لنميِّز بين «القضية الادبية» وأي موضوع أدبي آخر قد يدخل او لا يدخل في باب الأدب المقارن.

تحقّق دراسة القضايا الأدبية انفتاحاً خصباً ما بين العهود الأدبية نفسها ، كما تحقق انفتاحاً خصباً بين أدب الأمة الواحدة وآداب الأمم الأخرى .

«فالقضية» هي الخط الموصل الذي يخزن ، عبر العصور ، الشحنة الفنية والفكرية الخاصة بالأمة منذ نشوئها حتى آخر مراحل نموها وتطورها . لذا لا يمكن لكل «موضوع» أدبي ان يشكل «قضية» أدبية . في القضية ثمة «مواقف» ، اي هي ملتقى فكر ابداعي ومادة أدبية ، فتتوفر امكانات الكشف عن «الجزئيات» التي تكوِّن شخصية هذه الأمة او عقليتها ، والتي يمكن ، في آن ، أن تبين جوانب من المواقف الانسانية والعالمية.

على مثل هذا تبرز القضية علامة مميزة تحدد :

— خصائص الأمة الذاتية والمتوارثة

— التغيرات الهامة والأساسية المتحصلة

— القابليات الصالحة لتجارب جديدة (٢)

دراسة القضايا لا تشكل في الأساس جزءاً من دراسة المؤثرات . أي لا يجهد المقارن هنا في تحديد المصادر اذ ان تعاقب الكتابة التي تدور حول قضية معينة لا تستتبع حدوث تأثير حتى يعمد المقارن الى رصد العناصر المشتركة والى ما تميزت به هذه الكتابة عن تلك ... وهذا ما جعل بول هازار Paul Hazard يعتبر أن دراسة القضايا نادراً ما تتطرق الى مسألة المصادر والمؤثرات . (٣)

ان دراسة القضايا تُغني أكثر اذا خرج المقارن عن منهج التأثر والتأثير بالرغم مما ذهب اليه E. Frenzel من ان المقارنة البسيطة تشكل في جميع الأحوال «العمود الفقري لعلم القضايا» (٤) . اي لا شيء يمنع من تطبيق منهج المؤاثرات على دراسة القضايا فيعمل المقارن على تحديد مَنْ صاغ هذا الموقف او من رسم هذا البطل عند نشأته وعلى تتبع تنقله من عصر الى عصر او من شعب الى شعب ... فالموضوع الذي لا تقيده حدود الزمان والمكان ويتناقله جيل بعد جيل يصلح ان يدخل في ميدان المؤثرات على اختلاف أنماطها وأنواعها ، ولكن منهج التأثر والتأثير لا يشكل المنهج الأصلح لدراسة القضايا لانه غير قادر على استنفادها . وعليه ، فدراسة القضايا جزء من الأدب المقارن ، ولكنها ليست جزءاً من دراسة المؤثرات . واذا وقفنا ، بعض الشيء ، عند هذا الجانب ، فلأن المدرسة الفرنسية في الأدب المقارن كانت تبني الأدب المقارن على انه دراسة للمصادر والمؤثرات دون أي منهج آخر ، كما هو معلوم .

يشترط Trousson في دراسة القضايا ان يعيِّن المقارن حدود بحثه زماناً

---

(٢) راجع للمؤلف : الأدب العربي قضايا ونصوص ، بيروت ١٩٧٥ ، ص ٧—٨.

(٣) Voir Paul Hazard: CF, sept. 1919, p: 346.

(٤) R. Trousson: *Un problème de littérature comparée: Les études de thème*, situation no. 7, Paris 1965, p:54.

ومكاناً . والقضية تشتمل على حدودها الخاصة التي ترسم بذاتها حقل عملها ، لذلك «فان اطر دراسة القضايا لا تتصف بالدقة الوضوح»(٥) .

من الواضح ، مثلا ، ان موضوع بروميثيوس لم يكن ذا شأن كبير او لم يظهر في الواقع على المسرح الادبي عندنا الا بعد الحرب العالمية الاولى . يأتي المقارن ويتخذ من هذا الموضوع نقطة انطلاق محددة وقيمة رمزية لا تنازع ، فيدرس الاسهامات العربية في «قضية بروميتوس» ، ما هي الاضافات العربية الذاتية التي شحنتها شخصية بروميثيوس عند تعاملها مع الوجدان العربي؟ فهذه الاضافات هي جزء من «سلالة» بروميثيوس الادبية في الآداب العالمية ، كما هي ، في الوقت نفسه ، وجه يكشف عن خصوصيات الأصالة العربية من خلال تفاعلها مع بطل وموقف مختلفين اختلافاً جوهرياً عن نموذج البطل او نموذج الموقف الخاصين بالعرب .

وهنا يعتمد المقارن منهجا احصائيا فيتتبع مواطن ذكر بروميثيوس وطريقة ذكره وجملة المواقف التي حددها العرب تجاهه ، فلا يمكن ان نصل الى رؤية كاملة لتطور القضية ونقيّم استعمالها من قبل كل شاعر أو أديب تقيما صحيحاً الا اذا مررنا بالمراحل ذاتها التي مرت بها القضية نفسها .

ان تتبع سيرة القضية من عصر الى عصر يمكننا من الكشف عن غناها ، كما يمكننا من تقصي نشأة «التقاليد» الادبية المعاصرة وتطورها ، وكذلك تتبعها من مكان الى آخر ، رغم ان بعض الدارسين يرى ان دراسة القضايا ينبغي ان تبرز خصائص شعب بمعزل عن خصائص شعب آخر يجاوره ، وفي هذا الاتجاه كان E. Sauer يقول إنه ينبغي ان نفصل دراسة القضايا عن الأدب المقارن بحكم ان الأدب المقارن لا يفيد شيئا كثيرا في الواقع من التعويل على ما هو غريب اذا لم

---

(٥) Opt. cit. p: 61.

تكن «القضية» قد خضعت لمؤثرات أجنبية او تغييرات جذرية . دراسة القضايا ، في هذا السياق ، تكون أكثر افادة اذا اقتصر ميدان عملها ، في الدرجة الاولى ، على النطاق القومي الخاص .(٦)

ان القضية تبرز بمغزاها الاسطوري ملامح معينة على نحو أفضل وقت تخفي ملامح أخرى . كما ان بعض القضايا التي تتحدر في نشأتها من التقاليد الوطنية وتتصل بواقعة من وقائع تاريخ الشعب ، فانها تبقى ، في الاعم الأغلب ، ملكاً لهذا الشعب خاصة اذا كانت قيمها المثالية غير كافية لتشحن بُعداً عالمياً على نحو ما بلغته مثلا قضيتي نابليون وفاوست اللتين انتشرتا في آداب اوروبا والشرق ، بينما نجد قضيـــة Arminius وان ظهرت عنـــد Scudery و Capistron او Pindemonte قد اقتصرت على الالمان دون غيرهم .

قد يكون ، على أي حال ، من الصعب ان نعلل كيف ان قضية معينة تروج الى حد الاستئثار بحركة أدبية خاصة عند امة معينة ولا تلقى الرواج نفسه عند أمة أخرى . اذا حاول كثيرون ان يردوا هذه الظاهرة الى مسألة التعارض ما بين الضمير الذاتي ومصلحة الدولة العليا ، فاننا ننبه الى ضرورة التمييز هنا ما بين ظاهرة انتشار القضية ورواجها بعد سلسلة العراقيل التي نصبت امامها ، من جهة ، وعدم ملاءمة هذه القضية أصلاً للطبائع القومية ، من جهة ثانية ، ومن مثال ذلك نجد ان القضايا الميثولوجية لاقت معارضة في فرنسا اشد مما لاقته في كل من اسبانيا والبرتغال ، وربما يعود ذلك الى الموقف الديني الأكثر تصلبا والى دور الكنيسة بشكل خاص .

---

(٦) E. Sauer: *De Verwertung stoffgeschichtlicher Methoden inder Literaturforschung,* E, XXIX, 1928, p:223.
نقلاً عن Trousson: *Un problème de littérature comparée...* p:67.

واعتقد ان مثل هذه الظواهر هي التي تكشف عن «خصوصيات» الاذواق القومية وطبائعها، تذليل ما نجد مثلا عند معالجة قضية معينة كيف ان الايطاليين يثيرون موضوع «الصبر»، والفرنسيين «الغيرة»، والاسبانيين «الاستار» «والاقنعة»، والانكليز «خطباً سياسية» طويلة، والالمان مسائل «الاخلاق» و«الفلسفة»...

من هنا، فان دراسة القضايا يجب ان تتخطى الاحصاءات والموازنات الادبية، ولكن من غير ان نسقطها، فنعالج اي قضية أدبية، كل قضية ادبية، باعتبارها كلا عضويا متماسكاً، فعن طريق الاحصاءات الدقيقة نستطيع ان نعيّن الامتداد الحقيقي «للتقاليد» الادبية، وعن طريق الموازنات نبرز دور المصادر والمؤثرات التي لا تكشف هي الأخرى عن غناها وعن تنوعها الا عبر الامتداد الرحيب في الزمان والمكان. ولكن على المقارن ان يُبرز، فوق كل ذلك، دور الاسهامات الذاتية التي اضافت على القضية بُعدا جديدا كي ينتهي من دراسة القضية الى استخلاص خبرة انسانية وحقيقة حضارية باعتبار ان القضية، كما اسلفنا، هي خط موصل عبر الزمن يشحن، على مر العصور، ما يغنمه الانسان من «مغامرة» الفن والفلسفة.

في هذا السياق، دراسة القضايا تبدو عميقة الصلة بتاريخ الافكار والتاريخ الادبي، غير ان القضية فوق ذلك تحفظ وتعيد، من خلال ما تسجله من تحولات لا حصر لها، بعض الثوابت في الطبيعة الانسانية. وفي هذا المجال، تعتبر دراسات Gendarme de Bévotte و L. Weinstein و Charles Dédéyan الرائعة (٧) نماذج لدراسة القضايا وان لم يزل كل من Don Juan و Faust قضيتين تثيران الكثير من الاغراء للدارسين.

(٧) G. Gendarme de Bévotte: La légende de Don Juan, 2e éd., Paris, Hachette, 1929.
L. Weinstein: *The Metamorphoses of Don Juan, Stanford,* Stanford University Press, 1959.
C. Dédéyan: *Le thème de Faust dans la littérature européenne*, Paris, Lettres Modernes, 1954-1965, 6vol.

الفصل السّادس

دراسة المؤثّرات

هل البحث في أدبنا عما يشبه في أدب الغرب عمل شريف في ذاته؟ وهل يكون الاتجاه الى ما عند الآخرين بديلاً عن خلق الجديد في الذات؟

غرض الدراسة هنا الوقوف على التفاعلات الحضاريّة التي تتحصل ما بين أدبين أو أكثر نتيجة اتصالها أياً كان نوع هذه التفاعلات ومستواها. غير أن هذا الوقوف لا يعني استخراج وجوه الشبه أو وجوه الأخذ والاقتباس التي يلحظها الناقد عند أديبين، أو عند أدبين، من لغتين مختلفتين، بل هو يعني، من باب أولى، صياغة التحولات والتغيرات التي حصلت داخل عمود الأدب عند الأمة المتأثرة.

أي هنا يفرز المقارن الأصول والثوابت التي بقيت ممتدة، عبر الزمن، ويفرز المكتسبات الجديدة ليحدد أصولها، أو ليحدد تكيفها أو علاقتها مع الأصول أو الثوابت الخاصة بالأمة المتأثرة، أو ليحدد طريقة الدخول واتجاهه في صلب خصوصيات الأدب المتأثر. في الأدب المقارن، للتراث مضمون خاص، لذلك يبقى المقارن في دراسة المؤثرات مشدوداً، في الأكثر، الى موضوع «الأصالة»، إلى ما «يميز» أدب هذه الأمة عن أدب أمة أخرى. ولاستجلاء هذه الأصول والثوابت لا ينغلق المقارن داخل الأدب فقط، بل يستعمق ايضاً مجمل ما يشكل شخصية الأمة كالموسيقى، والفلولكلور، والخط، والعمارة...

من هنا تشترط دراسة المؤثرات قبل كل شيء ثبوت علاقات تربط الأدب المتأثّر بالأدب المؤثِّر، أو تربط بلديهما على أي حال. وإذا كان بعض المقارنين وعلى رأسهم P. Van Tieghem(١) أن يجعلوا من الأدب المقارن ميدان أدب عام يدرس الوقائع المشتركة بين عدة آداب، فلقد وجدت هذه الدعوة نفسها غير مفيدة منذ ١٩٥١، إذ قدّر Jean-Marie-Carré بعد Paul Hazard و Ferdinand Baldensperger أنه حيث لا توجد علاقات بين انسان ونص، بين نتاج وبيئة تتلقاه، بين بلَدَي هذين الأدبين... يقف عمل الأدب المقارن، ويبدأ النقد الأدبي.

ومن هنا أيضاً ذهبت المدرسة الفرنسية الى أن الأدب المقارن يدرس، أساساً، التأثيرات بين الأدباء أو بين الآداب في أمم مختلفة تقوم ما بينها علاقات واضحة، كما يدرس امتداد هذه المؤثرات وحركاتها ونتائجها.

في هذا السياق، ينظر الأدب المقارن إلى الأدب على أنه «محصول» بقدر ما هو «معطى»، أي هو يعتبر أن الأدب محصل إفراز لعدة عوامل كثيرة «تتجاوب» و«تتفاعل» فيما بينها. أي يعول الأدب المقارن على دراسة الأصالة «القومية»، وتبيان حقيقتها عن طريق دراستها بالنسبة لتفاعلها مع «العالمية»، إذ تُعرف الأصالة الأدبية عند أمة حينما تبين ردات فعلها إثر احتكاكها بأدب أمة أخرى.

مرة أخرى، هذا لا يعني أن الأدب المقارن يدرس المكتسبات أو الاقتباسات الثقافية من حيث هي كذلك. بل يدرسها من حيث هي مثار لتغيرات حدثت في شخصية المتلقّي، أو لتحوّلات ظهرت في تفكيره، ومن حيث هي، في التالي، عامل في «بعث» أو في «تجديد» فكر الأمة، وتطلعه إلى مواقف جديدة، أو إلى هموم أخرى، قد لا يملك أن يتطلع إليها إذا لم يتم هذا التلاقي.

P. Van Tieghem: *La littérature comparée p:57.* (١)

لذلك، نلمع هنا استطراداً، إلى أن سبلاً جديدة في الدراسات نشأت نتيجة تأكيد الأدب المقارن دراسة العلاقات والوقائع بين الآداب المتفاعلة، ومن هذه السبل:

١ — فهم نفسيات الشعوب وعقلياتها عن طريق مقابلة الشعوب بعضها ببعض.

٢ — تاريخ الأفكار والتيارات.

٣ — علم الاجتماع الأدبي.

غير ان دراسة العلاقات والتفاعلات بين الآداب القومية تشكل منطلق الدراسات المقارنة ولا تنحصر فيها أو تنتهي عندها، بحكم أن التفاعل الأدبي يكون في العمق على مستوى — الأفكار — الأنواع الأدبية — القضايا الأدبية — الصور والتعابير.

وعليه، لا يمكن اعتبار الربط أو الموازنة بين أدبين أو نتاجين مختلفين أو متشابهين من صميم عمل الأدب المقارن، إذ لا يمكن اقامة الدراسات المقارنة بعيداً عن المعطيات الحضارية. فأي دراسة مقارنة لا بد من أن يكون لها رؤيا حضارية تنتظمها، لا بد من أن تدور في ثلاثة محاور:

— فرادة الذات المبدعة

— الاقليمية أو القومية.

— العالمية.

متى تصح دراسة المؤثرات:

من هنا تصدر الاعتبارات التالية:

— التأكد أولاً من وجود علاقات، بين الأدبين، تُحدِّد الاتصال بين المؤثِّر والمتأثر موضوع الدراسة، وللمقارن أن يبحث عن أحد هذه الوجوه، وقد يجدها جميعاً في بعض الحالات:

* علاقات تاريخية بين أمتي الأدبين ، أو بين الأديبين المؤثر والمتأثر ؛
* علاقات شخصية بين الأدبين : المؤثر والمتأثر .
* علاقات من خلال الوسطاء بين مصادر التأثير ومواطن التأثر ، وغالباً ما يتشكل دور الوسطاء من خلال أعمال الترجمة أو المنتخبات أو المسافرين . . .

أو ما يشبه من عوامل الانتقال والاتصال سواء كانت بطريقة مباشرة أو غير مباشرة .

وهنا على المقارن أن يبادر ، قبل البدء بعملية المقارنة ، الى البحث في تاريخ الاتصال بين الأديبين أو النصّين ، ولا يشترط هنا أن تكون العلاقة قد تمّت في عهد زمني واحد ينتمي اليه كلا الاديبين ، بل قد يكون احدهما من عصر ادبي متقدم والآخر من عصر أدبي متأخر كما هي الحال مثلاً في العلاقة بين بودلير الذي توفي في مطلع النصف الثاني من القرن التاسع عشر وأدب ما بين الحربين العالميتين في لبنان . . . .

بعد الكشف عن تاريخ الاتصال الزمني يعمل المقارن على تحديد عوامل هذا الاتصال ومداه ، وقد يكون من جملة هذه العوامل الاتصال الشخصي المباشر ، أو العلاقات الثقافية ، أو الظروف التاريخية ، وما يرتبط بها من أسباب سياسية أو اقتصادية أو حضارية متعدّدة . . .

بعد ذلك ، ينتقل المقارن الى دراسة الطرق التي تم بها هذا الاتصال ، وقد يكون من هذه الطرق قراءة النصوص بلغتها الأصلية ، ويفيد المقارن هنا ان يتحرى تاريخ إلمام المتأثر بلغة المؤثر ومدى هذا الالمام نظراً لما قد يساعده ذلك على الوقوف على عمق عملية التفاعل فيتبيّن مثلاً هل يرجع تاريخ اتصال المتأثر بلغة المؤثر الى عهد بعيد ، وهل كان يلم جيداً منذ ذلك التاريخ بتلك اللغة ، أم انه قصد الى تعميق اجادته لهذه اللغة بفعل تعلقه بهذا المتأثر وأدبه . . . . كما قد يكون من هذه الطرق الترجمة ايضاً فيتحرى المقارن عن تاريخ الترجمة ونوعها أجاءت سليمة

دقيقة أم اعتمد المترجمون حق التصرّف وما حَجْم هذا التصرُّف . . . . ولا ينسى أن يتحرّى ايضاً في هذا الصعيد عن مدى تركيز المترجم أو المترجمين على هذا النص بالذات ، وعن مدى اهتمام وسائل النشر من مجلات وكتب ووسائل إعلام أخرى بالترويج لهذه الترجمات ، فغالباً ما كنا نجد مثلاً ، في أدب ما بين الحربين العالميتين ، أكثر من مترجم يذهب الى تعريب قصيدة واحدة لبودلير ولم تجد المجلة الواحدة غضاضة في نشر كل تعريب كل مرة . . . . ولاستكمال البحث في دراسة المؤثرات لا بد من الرجوع إلى كتب القواعد ، والمعاجم ، والمنتخبات القديمة ، والدراسات النقدية القديمة ، ومؤلفات كبار المفكرين ، ومآثر أهم رجالات الماضي . . .

وقد يكون مفيداً الالماع هنا الى ضرورة أن يعمد المقارن في مجال دراسته لعوامل الانتقال ، أن يعمد الى فهم روح العصر واتجاهاته الأدبية والنقدية مما يعينه على استكشاف قابليات التأثر والتأثير وانماطها .

عملية التأثير وأشكال دراساتها

على هذا الأساس ، لا بد للمقارن من أن يستطلع أشكال عملية التأثير وهنا نميز بدقة بين ثلاثة أشكال : الرواج الأدبي ، الثروة الأدبية ، والتأثير الأدبي .

١ ـــ الرواج الأدبي

ينصرف المقارن هنا الى العمل الاحصائي فيبحث عن عدد الطبعات ، او عن عدد النسخ او عن عدد الترجمات او عن عدد الاقتباسات الخاصة بهذا النص او بهذا الكتاب . هنا يسأل المقارن كم هو رواج بودلير مثلاً في لبنان عهد ما بين الحربين ؟

واضح ان مجال تحرك المقارن هنا هو «السوق الأدبية» . . . في الوقوف على كمية

الرواج يستطلع المقارن ذوق العصر وقابليته على التفاعل مع هذا النص او هذا الكتاب ، وبالتالي يستطلع مدى انتماء المتأثر الى عصره هل قصّر عنه : هل تخطاه ، هل بقي ملتصقاً بعصر المؤثر؟ وفي هذا المجال يكون التحري بدقة عن حقيقة تفرُّد المتأثر فيكشف المقارن عن اي حد كان المتأثر صاحب دور رائد في الترويج لمؤثره ، اوكان المتأثر محصل ظاهرة الرواج نفسها .

٢ ــ الثروة الأدبية

يعمد المقارن هنا الى استخلاص مجموعة الشواهد التي تبيّن القيم الحية في نتاج معين سواء ظهر داخل الأمة او خارجها فاذا كان الرواج عملاً تعدادياً ، فالثروة الأدبية مرتبطة بالأفكار والأحاسيس والقيم الفنية والجمالية . أي هي متعلقة بالأدب نفسه ، ولكن لا يصح الحديث عن ثروة أدبية الا حين يكون الحديث عن الأدب المؤثر ، وهنا يسأل المقارن مثلاً ما هي ثروة الأدب الرمزي في الأدب العربي الحديث؟ وعليه ، فلملاحقة الثروة الادبية الخاصة بأديب اجنبي في لبنان يفضّل كذلك تتبّع شهرته في وطنه الام . ذلك ان نوع هذه الثروة ومداها خارج الحدود الاقليمية مرتبطان عضوياً بهذه الموجات المنطلقة من هناك ، وقد يحدث ان يجد اديب معين ثمة رواجاً اكثر وشهرة اغلب خارج حدود بلاده . هكذا تكون الثروة الادبية حلقة تتصل بالرواج من جهة وتتصل بالتأثير من جهة ثانية ، ذلك ان لكل رواج ظواهر تأثير بحكم ان في كل اتصال ظواهر تفاعل .

٣ ــ التأثير

وهو يقابل الرواج ولكن له وظيفة اخرى . فاذا يتحدد الرواج على المستوى الكمّي ، فإن التأثير يقدّر على المستوى النوعي . وهنا يسأل المقارن كيف ظهر تأثير فاليري على سعيد عقل مثلاً ، او على مجمل الادب العربي في لبنان . وللتأثير عدة

اشكال ، على المقارن ان يميز بينها بدقة ، ومنها التقليد والاقتباس والاحتذاء والتمثيل .

* التقليد

وهو أحط مستويات التأثير بحكم كونه نمطاً ميكانياً جامداً يفقد معه المقلد لهب الريادة . ولا يمكن اعتباره من صميم مشاغل الأدب المقارن اذ تنصرف عنه المقارنة الأدبية الى ما هو أعمق ، فمجالها هنا من قبيل الاقرار بانه مهما تكن طبيعة المؤثرات ودرجاتها ، فان المتأثر يظل يحفظ قدراً معيناً من شخصيته . وما عدا ذلك فلا يحظى بجهد المقارن .

* الاقتباس

وهو أرفع مستوى من التقليد ، يحفظ للمتأثر قدراً اكبر من حرية الخلق والابداع . وتعظم أهمية هذا النمط بمقدار ما يمكن ان يشكل عاملاً مساعداً او حافزاً Catalyseur على استثارة ما في ذات المتأثر من فرادة ابداع .

* الاحتذاء

وهو غير التقليد وقد سبق للعرب ان اقاموا حد الممايزة بينهما : فقد أكد الجرجاني في دلائل الاعجاز ربط مسألة السرقات بالمنهج البلاغي . فهو يحمل على النقاد الذين يأخذون بظواهر الكلم ، وفرّق بين «الاحتذاء» و«السرقة» وذهب الى تفسير الاحتذاء تفسيراً علمياً ينتقل بدراسة السرقات من مجال الاتهام والظن ليجعل منها دراسة نقدية فنية اذ عمد الى التركيز على الصناعة وتشكيل الصورة بديل الاقتصار على مجرد اللفظ والمعنى[٢] . في الاحتذاء يضع المتأثر نفسه في

---

(٢) الجرجاني : دلائل الاعجاز ، ص٣٤٢ وما بعدها ، وراجع أسرار البلاغة ، ص٣١٣ وما بعدها

«الحالة» ذاتها ، أو في «الجو» نفسه أو في «الاتجاه» عينه الذي نشهده عند المؤثر. في الاحتذاء مشاركة من داخل ، وفي التقليد مواكبة من خارج. الاحتذاء يكون في العمق ، والتقليد يكون في السطح.

*** التمثيل**

وهو أرقى مستويات التأثير ، وأصعبها دراسة على الاطلاق ويشكل هذا النمط المجال الأخص بالمقارنة الأدبية.

هنا تتم عملية تحويل نوعي لكل ما يكتسبه او يلتقطه المتأثر من المؤثر على غرار ما تحوّل كل نبتة الماء الذي تمتصه من التربة الى «عصارة» خاصة بها.

في هذا الصعيد يؤمن الأدب المقارن بأن الادب محصول قدر ما هو معطى ، اي ان الابداع الجيد هو «التمثّل» الجيد ، وسنفصل ذلك في حديثنا عن منهج «المقارنة».

عملية التأثير واتجاهات دراستها

نعترف بأنه لا يمكن تحديد عملية المؤثرات في ضوابط معينة مهما كان المقارن مثقفاً وماهراً ، اذ لا يمكن تحويل حركة التفاعل الانساني الى رقم. من هنا كان لا بد من التعويل على تحديد أهم الظواهر التي يمكن استكشافها ، وبالتالي كان من الاسهل تحديد اتجاهين للمقارنة الادبية :

الاتجاه الاول : الإنطلاق من المؤثر الى المتأثر

سهم الدراسة هنا يتجه من الادب المؤثر فيحدد مصادر التأثير (وقد يكون أديباً أوكتاباً او تياراً ادبياً أو نوعاً أدبياً...) لينتقل الى تتبع هذا المصدر في أدب المتأثر وملاحقة انفلاشه ورواجه وتأثيره في المتأثر.

الاتجاه الثاني : الإنطلاق من المتأثر الى المؤثر

سهم الدراسة هنا يتجه الى البحث عن الينابيع وهو بحث يقتضي قدرة أكثر ، عند المقارن ، على الحذق وعلى التوغل النقدي. فاذا كان يسهل في الاتجاه الاول رسم المسالك التي يمكن تحديد قياسها بالترجمات والاقتباسات.... فان الاتجاه الثاني أي استكشاف المصادر او الينابيع التي استمد المتأثر منها مؤثراته يتطلب جهداً اضنى ، اذ تبدو دراسته شكلاً من أشكال المغامرة في ظلمة الممكنات ، ذلك ان المتأثر قد يفيد من الأثر الادبي او من جملة اثار أدبية يستلهم روحها جميعاً في نتاجه.

وليست المصادر وقفاً على هذا المجال الضيق ، بل قد تكون جملة عادات وتقاليد ونظم حياة ومشاهد طبيعية وفنية انطبقت في وجدان المتأثر نتيجة اسفار او نتيجة اختلاطه بالجمعيات الأدبية والمنتديات الثقافية او بالمدارس والجامعات الاجنبية... مما يؤدي في النهاية ، الى انتشار تقاليد أدبية خاصة ، كأن ندرس مثلاً التقاليد الأدبية العربية عن الفروسية والحب في المجتمعات الاسبانية بخاصة ، والاوروبية بعامة.

عملية التأثير ومناهج دراستها

من المؤكد ، ان ما يهمنا في دراسة التأثير هو تبيان دور الذوق «الحديث» في تفتيح الأصالة او التراث على اتجاهات جديدة او على مواقف جديدة تنسل عضوياً من صلب هذا التراث. الا اننا ننبّه الى أن أي تأثير جزئي في قطاع معين من القطاعات الفكرية للأمة دون أن يشمل سائر القطاعات الفنية او الثقافية الاخرى لا يمكن ان يحمل قيمة مرموقة. فالتأثير الحي الخلاق لا يمكن ان يكون في قطاع **منفصل. قيمة التأثير** هي في ان يتحول الى حركة عصر ، وإلاّ كيف يمكن ان نفهم

اقتصار أثر الاتجاه الرمزي الفرنسي على شعر ما بين الحربين العالميتين في لبنان في وقت رأينا فن الرسم عندنا لا يزال في عهده الكلاسيكي بامتياز.

ان أهمية التأثير تكمن في مدى توغله في عمق ضمير الأمة المتأثرة، ليصبح اتجاهاً أصيلاً خلاقاً ولا يبقى عند حدود التبني والاعجاب والاقتداء، كما ان قيمة التأثير تأتي في الاساس من قيمة الأدب المتولد بعد عملية التفاعل وليس من قيمة الادب المؤثر. فإنْ يتأثر شاعر ما ببودلير فهذا لا يعني، بالضرورة، ان هذا الشاعر مهم، بل لا بد من أن يكون النتاج الجديد مهمّاً في ذاته.

لذلك كان من الطبيعي التنبه الى ضرورة الابتعاد في دراسات التأثر والتأثير عن بواعث او عن أساليب تثير الحساسيات او لا تتصل بروح الأدب المقارن وبأصوله العلمية. كان لا بد ايضاً من مراعاة الدقة في تحديد علاقات التأثير من خلال اختيار ادباء نموذجيين (او نصوص نموذجية).

ان التأثير الذي نعنيه هنا ليس ذلك الذي يُحلّ أصالة محل اخرى، بل هو من باب اولى، ذلك الذي «يحرر» الاصالة من بعض قيودها الاقليمية او الظرفية. كل تبديل في الاصالة هو فعل تبنٍ لأصالةٍ اخرى. وثمة فرق كبير بين ان نبني جديداً او ان نتبنّاه.

في الواقع، كل مبدع هو مؤثر شاء ام ابى، كما هو في الاساس محصل مؤثرات محددة. وكان غوته يرى ان كل ادب حي يجد في نفسه، دورياً، ثمة نزوعاً الى الخروج نحو شعوب اخرى.

المقارنة اذا لا تعني الكشف عن وجوه القرابة والاختلاف، او حدود الشبه والتمايز بين أدبين او أكثر، ولا تعني ايضاً تفسير نص بواسطة نص آخر او نتاج بواسطة مصادره ومنابعه، بل تسعى المقارنة الى «تحليل» المعطيات الحية للابداع

الأدبي التي تولد حركة معطيات جديدة: فمن يقل تأثيراً يقل حركة البحث عن اشكال جديدة أكثر تعبيراً وأفضل تعبيراً عن اشكال سابقة.

من هنا كان لا بد من التفريق بين فصيلتين من الدراسات تشتمل كل منهما على عدة وجوه تدور كلها حول «التأثير»، وغالباً ما يجمع بينها كثير من النقاد عن غير قصد:

— الفصيلة الاولى، او فصيلة الاشكال، وقد سبق الحديث عنها وتتألف من: التقليد، الاقتباس، الاحتذاء، والتمثيل.

— الفصيلة الثانية او فصيلة المناهج وتتألف من المقارنة، المقابلة.

وقبل التفصيل في دراسة هذه المناهج، نؤكد مرة اخرى ان التأثير لا يتطلب الوقوف عند ما نستعير من تعابير الآخرين وصورهم وأفكارهم، بل يسعى الى الكشف عن البنية الجديدة لكلّية الانتاج الادبي المولد: اي ماذا كشفت عن طاقات جديدة في اللغة الام. فالتأثير يعني، قبل كل شيء، غير لعبة الاقتباسات او التقليد، بل يعني الكشف عن أبعاد التوجهات الجديدة. في دراستنا لأثر الرمزية الفرنسية في الشعر العربي الحديث نسعى الى استكشاف كيف استطاع «الذوق الحديث» Le goût moderne ان يفعل في الأصالة العربية وذلك على ضوء التمييز بين قابلية العصر على امتصاص هذه الظاهرة او هذا الاتجاه من جهة، والاقتباس او التقليد من جهة ثانية. مع الأول مثار طبيعي، ومع الثاني تعمُّد. وظيفة التأثير ان يمكنّنا من الوقوف على تحولات الشاعرية العربية.

في هذا المعنى، ان أرقى انماط التأثير هو حين يكون الاتصال بنتاج الآخرين عاملاً على استيقاظ ما في أصالتنا من دفائن إبداع، أو في الأقل، عاملاً على بلورة مواهبنا، لذلك، كان من غير الجائز في الأدب المقارن ان نتحدث عن مقتنيات أدبية او عن مكتسبات ثقافية، عند شاعر معين، ما لم يرشحا، او ما لم يرشح

أحدهما، من القصيدة نفسها، فما يهمنا هنا هو «عملية التحول» كلها: طريقة وإنجازاً. وهنا لا تهمل الاستعدادات النفسية والتكوينات الشخصية عند المؤثر والمتأثر.

ولكن هل يكون اللجوء الى دراسة منابع الأديب او التيار الأدبي هو المنهج الوحيد للوقوف على اصالة هذا الأديب او هذا التيار؟ وهل يمكن لملاحقة ما اثار تعلقنا بالآخرين ان تحل محل ما في صلب ذواتنا من جديد نخلقه؟

اننا نطلب البحث عن التأثيرات بالمعنى نفسه الذي نفهم ان قابليتنا للتأثر هي علامة قابليتنا على الحضور.

لذلك ليس للتأثر قوانين او قواعد نطبقها او نتّبعها، انه داخل التجربة الفنية لروح الجماعة. كما ليس للمتأثر اتجاه واحد هو انطلاق المتأثر من نقطة المؤثر يسير معه في اتجاه واحد كي يجد اشياء جديدة او مميزة (نموذج أ)

نموذج (أ)



بل نلحظ احياناً التأثير العكسي (نموذج ب) ويكون حين نعارض رؤية او خاصية أدبية فتفتح خصوصياتنا على رؤية اخرى تعارضها او على خاصية اخرى تناقضها. مع هذا النمط ينتقل المتأثر من نقطة انطلاق المؤثر ليسير في اتجاه عكسي تماماً.

نموذج (ب)



على ضوء ذلك، يمكن ان نرسم الحدود بين المقارنة والمقابلة على الوجه التالي.

المقارنة

نعني بالمقارنة دراسة المؤثرات بامتياز. ولكن هذا لا يعني أن المقارنة هي كل منحى الأدب المقارن، فهناك ايضاً المقابلة، بل ان نمط المقارنة مختص بدراسة كل ما يتعلق بالتأثر شكلاً ومنهجاً.

ومعلوم ان كل مقارنة لا تملك غرضا محدداً، طرحا واضحاً... هي مجرد لعب. فقيمة التأثير تأتي من قيمة النتاج الادبي المولد، من قيمة ما أنجزه استهلاك المتأثر لمؤثرات المؤثر وتحويلها الى انتاج أصيل جديد على قاعدة ان الإبداع الجيد هو في النهاية التمثل الجيد.

المقابلة

هي المنحى الآخر للأدب المقارن. ففي رأينا ليس مجال الأدب المقارن الاقتصار على البحث في مظاهر التفاعل وانماطه ونتائجه مما يجعله ضيق الدور. بل لا شيء يمنع عندنا من ان يتوجه الأدب المقارن الى الوقوف على قابليات الشعوب للتلاقي والتفاعل، وذلك كي يتمكن هو من فتح آفاق واعية ورسم صيغة مضبوطة لعمليات تأثر وتأثير تساعد على اكتناه اشمل وأدق لأشكال الإتصال بين أداب الشعوب المختلفة. في هذه الحال، لا يبقى الأدب المقارن أسير المصادفات (وسائط، مصالح تجارية) او رهين المصالح السياسية، مما يحدد علاقات الشعوب بعضاً مع بعض، بل يأخذ الأدب المقارن هنا على عاتقه، بكل دقة وتخطيط، مسؤولية الكشف عن امكانات جديدة لتفاعلات جديدة في اتجاهات جديدة لآداب لم يتيسر لها ربما أن تتصل فيما بينها اتصالاً مدروساً. واهتمامات المقابلة واسعة نذكر اهمها على النحو الآتي:

— تعنى المقابلة على الأكثر بتاريخ العلاقات الأدبية العالمية بين الآداب كأن

ندرس مثلاً دراسة الرمزية الفرنسية والشعر العربي الحديث ، وهي غير دراسة أثر الرمزية الفرنسية في الشعر العربي الحديث .

ـ تعنى المقابلة كذلك بالدراسة المقارنة بين الآداب والفنون الاخرى ، وهو ما لا تراه المدرسة الفرنسية في الأدب المقارن ، بل تؤكده المدرسة الاميركية بامتياز ، كأن ندرس مثلاً الحركة الرومنسية في الشعر والموسيقى .

ونقع على هذا المنحى ايضا عند الناقد الالماني لسنج Lessing فقارن في كتابه لاوكون بين الشعر وفن التصوير وانتهى الى أن الفرق بين فن الشعر وفن التصوير يرجع اساساً الى أن الاول يجري في نطاق الزمن ، وان الثاني يجري في نطاق المكان .

ورأى هلموت هاتزفلد Helmut Hatzfeld في كتابه «الأدب من خلال الفن» Literature through Art الذي ظهر في نيويورك عام ١٩٥٥ ان الدراسة المقارنة لأدب وفن ينتميان الى حقبة زمنية واحدة يمكن ان تسهم اسهاماً عظيماً في تعميق التذوق لكل منهما .

وجواز ذلك في رأيي ان اللفظ غير اللون وغير الايقاع ... فهنا اختلاف في أداة الاحساس والتعبير كما في المقارنات المتخصصة في الآداب اختلاف في اداة التعبير (اللغة) حسب مايشترط الادب المقارن الذي لا تقوم دراسته اساساً الا بين أدبين مختلفي اللغة . وبهذا تفترق الدراسات المقارنة عن الموازنة بالدرجة الاولى .

ـ تعنى المقابلة ايضاً بالدراسة المقارنة بين الادب والمعارف الاخرى، كأن ندرس مثلاً الأدب وعلم النفس ، او الأدب والايديولوجيا السياسية في عصر معين . ويرى H. Remak ان الأدب المقارن« يهدف الى مقارنة أدبين او أكثر من جهة ،

والى المقارنة بين الأدب والقطاعات الاخرى للتجربة الانسانية [٣] » .

ـ وتعنى المقابلة اخيراً بالدراسة المقارنة ما بين الاداب المختلفة سواء كان اتصال فيما بينها او لا . وهو مذهب تقره المدرسة الاميركية بامتياز ومسوغ ذلك عندها ان الأدب المقارن يسعى الى الكشف عن الجوهر الانساني ، عن الانسان بكليته ، فلا غرو اذاً ان ندرس ظاهرة أدبية معينة او تياراً ادبياً معيناً ظهرا في أدبين او اكثر لنقف على حدود اللقاء المشترك بين الشعوب ، ومنظور ذلك اننا ، شئنا ام أبينا ، نسير نحو أدب انساني عالمي مشترك .

واذا كانت المدرسة الفرنسية تشترط لجواز ذلك أن يكون ثمة اتصال قد قام ما بين هذين الأدبين ، فان المدرسة الاميركية ذهبت مع R. Wellek الى أبعد من ذلك وقالت بالدراسة المقارنة داخل الأدب الاميركي نفسه . فالاميركيون لا يقرون بضرورة اختلاف اللغة كما يذهب الفرنسيون ، فليست اللغة عند الاميركيين هي التي تحدد نوع الأدب ، بل ما يحدد نوع الأدب هو «القومية [٤] » ، ومسوغ ذلك ، في رأيي ، ان الدراسة المقابلة تجوز هنا بمقدار ما ان الاميركيين في الواقع لا ينتمون الى شعب واحد ، بل هم خليط من مختلف شعوب العالم ، أي ان الاتصال والتفاعل يتم هنا على مستوى الانسان بالذات ، بالإضافة الى ما يستتبع ذلك على مستوى اللغة . فالحياة الاميركية هي حياة اتصال يومي وكلّي بين جماعات حضارية مختلفة ومتعددة . لذلك فان قامت الدراسة المقارنة ما بين الأدب الاميركي والأدب الانكليزي وهو ما لا تقرّ به المدرسة الفرنسية ولكننا نراه سليماً ، فاننا في المقابل لا نرى ان الدراسة

---

(٣) N.P. Stallknecht & H. Frenz: *Comparative literature*, Method and perspective, Southern Illinois Univ. Press, 1961.

(٤) المصدر نفسه.

المقارنة يمكن أن تصح بين الأدب الألماني بشقيه في المانيا الديمقراطية والمانيا الإتحادية .

بعد ذلك يبقى ان ننبه الى عدم الدمج بين «المقابلة» و«الموازنة» فليست الموازنة من قبيل الدراسات المقارنة . فهي يمكن أن تقوم داخل الأدب الواحد نفسه ، كما يمكن ان تقوم بين أدبين مختلفين . الا أن ما يبعدها عن الادب المقارن هو غرضها ومنهجها . وقد سبق أن تحدثنا عن الموازنة ومفاهيمها عند العرب . لذلك نكتفي بالاشارة هنا الى أن محاولات اعتبارها من مجال الأدب المقارن غير صحيحة لا من قريب ولا من بعيد . اذ الغرض من الأدب المقارن الانتهاء الى الوقوف على الجوهر الانساني المشترك الكامن في الآداب على اختلاف لغاتها وبيئاتها ، وليس الوقوف على أوجه الشبه او الاختلاف او مظاهر المحاسن والمعايب ، كما مر معنا .

وهكذا فلا يدخل في باب الأدب المقارن عندي ، غير «المقارنة» و«المقابلة» . بحكم ان الأدب المقارن يسعى وراء البحث عن جذور الافكار وأصولها ، وعن كيفية التكوين الثقافي للمبدعين وللجماعات التي ينتمون اليها ، وعن إمكانية مد تكوين جديد على ضوء تطلعات جديدة تأكيداً لحقيقة صاغها ارنست رينان بامتياز قائلاً «يمكن ان يعد الوعي الانساني نتيجة لآلاف أخرى من الوعي تتلاقى كلها مؤتلفة في غاية واحدة (٥)» .

من هنا ، فاذا كانت «المقارنة» (٦) لا تجوز بين أدبين ليس تربطهما صلات تاريخية ، وليسا من لغتين مختلفتين ، واذا كانت «المقابلة» لا تجوز بين أدبين ليسا من لغتين مختلفتين... فمن الضروري التأكيد ، مرة اخرى ، أن ليس في «المقارنة» ، او في «المقابلة» على الأخص ، من حديث عن «مشابهات» و«مقاربات» و«موازنات» .

---

(٥) R.L.C. 1921, p: 17.

(٦) مصطلح «المقارنة» هو غير مصطلح «الدراسة المقارنة» . الأول نمط منهجي خاص داخل الأدب المقارن . والثاني يعني عمل الأدب المقارن تبعاً لأي نمط من أنماطه . الدراسة المقارنة رديف للأدب المقارن .

القسم الثاني

سَعيد عقل وپول ڤاليري

من الصعب في الأدب المقارن ان نقر «لروح العصر» بكل شيء. نحن لا ننكره. بل نؤكد ان روح العصر ليس هو غير نظام كلّي لحلقات متسلسلة من التطور الذاتي.

لذلك يؤمن الأدب المقارن بأن الأدب يحتاج اليوم الى دراسات أدبية جديدة، والى تقنية في التحليل أكثر تخصصاً، فليست المراحل الأدبية كيانات ميتافيزيكية خاضعة لروح العصر.

بهذا المنظور، أعتبر ان المجال الأخص بالأدب المقارن، عند العرب، هو الشعر قبل غيره من الأنواع الأدبية: المسرحية، والملحمة، والمقالة، خاصة إن الأدب الحديث يسجل تفكك الانواع الادبية لتتداخل فيما بينها وتُشكل الأدب. قد يرد بعض القراء هذا الاتجاه عندي الى أسباب شخصية ليس أقلها ولعي بدراسة الشعر، او قد يفسر بعض النقاد هذا الموقف بأنه ينسل من صلب الخصوصية العربية الحضارية على اعتبار ان الشعر هو العمر الثقافي للعرب.

قد لا أُنكر ذلك، لكن جل هذه النزعة عندي تنسجم مع حرصي على الإبتعاد بالادب المقارن عن الدراسات التاريخية والتقريرية لتصب في نمط أساسي أَميل الى تسميته بـ«الجمالية الشعرية المقارنة». وقد يكون من الأفضل القول بأني

غير مقتنع بان النوع الأدبي هو الأساس الذي يصنف الأدب بحسب الزمان او المكان او اللغة ، بل بحسب البنية الأدبية المتخصصة ، فأُركِّز على دراسة مقارنة للبنيات الشعرية العربية — العالمية ، كأن نقيم الدراسة المقارنة للصور الشعرية العربية — الفرنسية ، أو الدراسة المقارنة للعروض العربي — الانكليزي ، أو الدراسة المقارنة للأسلوبية العربية — الالمانية... المهم أن ننحو بالأدب المقارن منحى «الجمالية الأدبية المقارنة».

في هذا الإتجاه ، لا أعتبر دراسة «مسرح اللامعقول في الأدب العربي الحديث» مثلاً من قبيل الأدب المقارن اذا كانت الدراسة تسعى الى تبيان ما أخذناه في أدبنا عن هذا المسرح الاوروبي الجديد . بل هي من الأدب المقارن اذا كانت تجيب على السؤال التالي «أي مسرح اللامعقول آخر عرفه الأدب العربي الحديث نتيجة تعرفه على مسرح اللامعقول الاوروبي».

فيبين المقارن هنا المناحي الجديدة التي أدخلها العرب على مسرح اللامعقول حين اعتمدوا هذا النمط الكتابي . ما هي المناحي العربية الخاصة بهم في مسرح اللامعقول ، وماذا استطاع هذا النمط الكتابي الجديد ان يكشف عند العرب من خصوصيات بقيت دفينة ولم تظهر من خلال تعاملهم مع انماط كتابية اخرى سواء كانت مسرحية ، او تتصل بأنواع أدبية اخرى .

ما عدا ذلك ، فالمحذور في مثل هذه الموضوعات ، ان العرب أساساً لا يعرفون هذا الفن ، ولذلك فان استرفاد بنيته أو تقنيته سيحتم طبيعياً استرفاد بعض مضامينه ، وليس هذا ما يهمنا ، اذ يبقى يدخل في باب الاقتباسات او التقليد . بل ما يهمنا هو ما فتحته جميع هذه المسترفدات من آفاق بنيوية جديدة على اللغة العربية وعلى المواقف والرؤى الصميمية عند العرب . من هنا ، وبسبب صعوبة هذا الاتجاه وفهمه عند المبتدئين خاصة ، أميل الى اختيار موضوعات تتصل

بصلب الأنواع الأدبية التي اختص بها أدب الأمة المتأثرة فنبيّن كيف نحت هذه الانواع الأدبية ، من داخل ، مناحي جديدة ما كانت الأمة المتأثرة لتدركها لو لم يتم اتصالها وتفاعلها مع آداب الأمة المؤثرة .

لذا ، حرصت ، في هذا المبحث التطبيقي ، على أن ابنيه على الشعر اولاً ، وعلى أن أُذكِّر ثانياً بالمنهج الذي اكدته باستمرار ، والذي يتألف من قسمين :

القسم الاول : نحو الدراسة الأدبية المقارنة ، وتشتمل على ما يتصل بحضور فاليري في الشعر العربي عندنا ، عهد ما بين الحربين العالميتين ، وبعلاقة سعيد عقل بالشاعر الفرنسي ....

القسم الثاني : الدراسة الأدبية المقارنة . ونسارع هنا الى إعادة التأكيد ان هذا القسم ليس دراسة عن سعيد عقل ، او عن شعر سعيد عقل ، وليس دراسة عن بول فاليري او عن شعر بول فاليري ، كما إن هذا القسم لا يقدِّم جدولاً احصائياً بالصور او بالأفكار او بالمفردات ... التي اقتبسها سعيد عقل عن فاليري ... لأن هذا لا يتصل بالأدب المقارن . بل يعنى هذا القسم ، من باب اولى ، بالكشف عن أهم التحولات الشعرية التي عرفتها الشاعرية العربية على يد سعيد عقل نتيجة اتصاله ببول فاليري وأشعاره ونظرياته ... هذه هي في تقديرنا المقارنة الأدبية النموذجية.

▲

الفصل الأول

نحو الدراسة المقارنة

— علاقات لبنان وفرنسا الثقافية

— فاليري في لبنان

اولاً: الاهتمام بفاليري جزء من الاهتمام اللبناني بالادب الفرنسي

ثانياً: حركة الاهتمام بفاليري

ثالثاً: صورة فاليري في الحركة الادبية العربية في لبنان عهد ما بين الحربين

رابعاً: افكار فاليري ومواقفه من خلال الصورة اللبنانية

علاقات لبنان وفرنسا الثقافية

ان الكلام على العلاقات الثقافية بين فرنسا والعالم العربي هو، في معنى ما، كلام على لبنان الذي راح يبحث عن نفسه من خلال تبنّيه للحوار المتوسطي، والذي راح يعبّر عن ذاته من خلال تفاعله مع الآخرين.

ليس من شأننا هنا أن نعرض لتاريخ الاتصال اللبناني مع فرنسا بخاصة، او مع اوروبا بعامة، فهو يرجع، كما يقول بونابرت، الى «زمن لا يُتذكر»[١]، بل حسبنا، بعد التمعن في تاريخ العلاقات الفرنسية العربية وفي اتجاهاتها، ان نُلمِع الى ان الانتداب الفرنسي على لبنان يعتبر بمثابة «تتويج» لماض طويل مشترك من مثل هذه العلاقات. فالفرنسيون كانوا يقدرون ان تاريخ الموارنة جزء من التاريخ الفرنسي[٢].

وكان خط هذه العلاقات يسير:

— من التعاطف الديني الى المصالح الاقتصادية
— من المصالح الاقتصادية الى التبشير
— من التبشير الى الدور الثقافي

واذا كان ينتظم جميع هذه الظواهر السياسية، فإن فرنسا سعت، منذ حركة الصليبيين، في الاقل، الى تأسيس مجتمع «متفرنس» في لبنان باعتبار ان «الامة المارونية جزء من الامة الفرنسية» على حد ما عبَّر سان لويس[٣].

(١) Rochementeix: *Le Liban et l'Expédition française en Syrie*,Paris 1942, p: 69.
(٢) *Opt. Cit.*
(٣) Louis Baudicour: *La France au Liban*, Paris 1943.
Le Baron de Testa: *Recueil des Traités de la Porte ottomane*, t III.

العلاقات الفرنسية — اللبنانية من منظور فرنسي

من منظور فرنسي، كان الفرنسيون يتحدثون عن «مصالح تقليدية»[٤] عريقة في الشرق تمثل القيم الروحية والعدالة والمثل. لقد اقتنعوا انهم يملكون النفوس[٥] لانهم يسعون وراء مصالح شعورية وعاطفية كما ردد Lord Bea Consfield[٦] فبالنسبة اليهم هذه هي الملكية الوحيدة التي توفر لهم الحضور المستمر على الأرض اذا ما اضطروا يوما الى مغادرتها. في هذا المعنى، اعتبر الفرنسيون ان فرنسا «تملك» سوريا وبالتالي فان الانتداب هنا هو صوري، فلبنان ليس «مستعمرة» فرنسية، بل بيروت، هذه المدينة العالمية قبل ان تكون لبنانية، تشكل، في رأيهم، دوراً مزدوجاً في لبنان وفي الشرق العربي باعتبارها مصبا ومركز اشعاع، وهذا الدور هو الذي يرسم اهمية هذه المدينة ومكانتها في هذه البقعة الاسيوية[٧]. بكلمة كان لبنان في عيني فرنسا جزءاً من «فرنسا ما وراء البحار»[٨]

ان تاريخ الاتصال بين لبنان وفرنسا يبين جملة وسائل دالة ومهمة اعتمدتها فرنسا لتثبيت وجودها، تأخذ بعين الاعتبار واقع الخضوع العربي للامبراطورية العثمانية، وواقع الحاضر الفرنسي وحضوره نفسه، فخلال ثمانية قرون ترتسم عدة اشكال من الوسائل:

— مع الحملات الصليبية شيدت القلاع، وبنيت الكنائس وانشئت القصور...

(٤) هذا ما ردده Poincarré في مجلس الشيوخ الفرنسي في ٢١ كانون أول ١٩١٢، راجع Hanotaux et Martinau: *Histoire des colonie françaises*, p: 478.
(٥) Barrès: *Une Enquête aux pays du Levant*, Vol II, Paris 1923.
(٦) Ristelhueber: *Traditions françaises au Liban*, Paris, Alcan 1918, p:281.
(٧) Lammens: *La Syrie*, Beyrouth 1921, 2e vol., p:37.
(٨) Rochmenteix: *Le Liban et l'Expédition française en Syrie*, p:67.

— ومع القرن السابع عشر عهد الى عائلة الخازن اللبنانية ان تمارس وظائف القنصلية الفرنسية في بيروت

— ومع القرن التاسع عشر اوفدت الارساليات الدينية والثقافية، وأقيمت المطابع ونشرت الصحف حتى صارت الصحف اللبنانية في أواخر القرن نسخة طبق الاصل عن الصحف الفرنسية والاوروبية (٩)، كما شجعت حركة الترجمة وفتحت المدارس والمعاهد، واعد المستشرقون والمبعوثون، والمرسلون، والرحالة، والاساتذة، والجماعات والمجالس الادبية، والمكتبات العامة والخاصة (١٠).

وقد يكون مفيداً ان نبيّن ايضاً انّ تاريخ الاتصال بين فرنسا ولبنان لم يبق رهين الاعتبارين اللذين حددنا منذ قليل، بل ثمة اعتبار ثالث لا يقل أهمية طبع التحرك الثقافي، عندنا، بالطابع الفرنسي، وهو الصراع الفرنسي — الانكليزي في منطقة الشرق الاوسط.

في مجال استعاق الصراع الثقافي وابعاده بين فرنسا وانكلترا نبيِّن هنا ان فرنسا سبقت الاخرى في الاهتمام بشدة في الشرق.

في عام ١٥٨٧ أنشىء المعهد الفرنسي Collège de France منبراً مخصصاً للدراسات العربية، فكان أول مؤسسة أوروبية تعلِّم العربية، ذلك ان جامعة كيمبردج لم تبدأ بذلك، كما هو معروف، الا في حدود العام ١٦٣٢ (١١).

---

(٩) Jabbour Abdel-Nour: *La contribution des Libanais à la Renaissance littéraire arabe au XIVs.* thèse dactylographiée, Paris 1952, p:156.

(١٠) راجع بهذا الخصوص جرجي زيدان: تاريخ الآداب العربية، مراجعة شوقي ضيف، ١٩٥٧ — ١٩٥٨، الجزء الرابع، ص٢١. وراجع أيضاً المكشوف ١٩٣٨ ع١٦١ ص٢.

(١١) حرص أبو شبكة على أن يؤكد هذا الأمر ليسجل للفرنسيين دون غيرهم مجال السبق، راجع روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة، ط ٢، بيروت ١٩٤٥، ص ٣٠.

كما ان فرنسا عنيت أكثر من غيرها بالاسهام في تحريك ثقافة البحر الأبيض المتوسط. في روما، أثينا، مصر، سوريا، تركيا... وجدت مدارس فرنسية كبيرة ومهمة عملت على نشر الثقافة الفرنسية. وحسبنا ان نذكِّر بمعهد التربية والتعليم في موناكو الذي كان يُسمي كلية البحر الأبيض المتوسط Faculté de la Méditerranée وكان يقدِّم محاضرات ودراسات قيِّمة عن الحضارات والثقافات الخاصة بالبحر الأبيض المتوسط منذ القدم حتى الحاضر. ولا بأس من التذكير بأسماء بعض الكبار من المفكرين والعلماء والأساتذة الفرنسيين الذين وجهوا أعمال هذه الكلية، وعلى رأسهم بول فاليري مدير مركز الدراسات، وشارل فيلاي، واندريه بونيه، والاختصاصي بالآداب المتوسطية جان دستيه (١٢)...

وهل يجوز ان ننسى المعهد الماروني في روما، الذي تراكض تلاميذه وخريجوه الى ان يؤسسوا في كل من عين ورقة وحلب مدرستي، بل قل «مهدي» النهضة العربية، فتنجب الأولى بطرس وسليمان البستاني، واحمد فارس الشدياق الذي سيعمل في لبنان، مع رفاعة رافع الطهطاوي في مصر، على تجديد الفكر العربي، خلال عهدي محمد علي واسماعيل...، وتنجب الثانية جرمانوس فرحات ونقولا صايغ؟

على أي حال، دخل الفرنسيون الى سوريا ولبنان «مبشرين». في الثالث عشر من تشرين الثاني ١٨٣١ نزل ثلاثة يسوعيين في بيروت لمتابعة الرسالة اليسوعية ولاستقطاب النفوس الشرعية. واذا نجح اليسوعيون بسرعة في هذا الميدان اذ كان يقصد مدارسهم الابتدائية قبل مطالع ١٨٦٠ اكثر من ١٨٠٠ تلميذ من الجنسين يتربون على حب فرنسا، فيبقى ان ننبه الى ان الثقافة الفرنسية لم تبز الايطالية

---

(١٢) لمزيد من التفصيل راجع مجلة الرسالة، مصر، ١٩٣٦، ع١٧١، ص١٦٧٨.

والانكلو ـــ اميركية الا في حدود ١٨٦٠ تقريباً[١٣] .

في هذا السياق نفهم ، بشكل أفضل ، طبيعة الحركة الفرنسية وابعادها عندنا وبالأخص بعد ١٨٥٠ : أوَ لم يكن هذا الصراع الفرنسي ـــ الانكليزي وراء الدعوات الى التجديد او الى رفض التراث والأصول ... فبدا وجهاً للصراع بين القديم والجديد على المستوى الادبي والثقافي أدى ، في الأعم الاغلب ، الى تجاذب الذات في الشرق الاسلامي وتمزقها ما بين المحورين أكثر مما اعان هذه الذات على أن تجد نفسها؟

العلاقات الفرنسية اللبنانية من منظور لبناني

فرنسا «حامية المسيحيين» في الشرق[١٤] ، و«واحة التمدّن» كما فاخر سعيد عقل[١٥] ، وباريس «حكم ذوق وعقل في الألف السنة التي حولنا ، حتى لعلى ما تنطق به يحيا او يموت نتاج العباقرة ، وحتى لتشكل دون سواها من مدن الارض الوطن الثاني لكل رجل فكر»[١٦] بل «عاصمة العالم الروحية ومستودع الارث العقلي الواحد»[١٧] .

بفضل هذه الصداقة ، «احدى تقاليدنا التي نفخر بها»[١٨] قامت هذه «الروابط التي لا تنقطع» في رأي الشيخ جوزف الجميل[١٩] . وقامت على اساس

(١٣) Georges Samné: *Les oeuvres françaises en Syrie*, Paris, 1919. p:9.
(١٤) المكشوف : ١٩٤٦ ع ٤٢٥ ص ٤ .
(١٥) سعيد عقل : مشكلة النخبة في الشرق ، الطبعة الأولى ، بيروت ١٩٥٤ ، ص ٣٠ .
(١٦) المصدر نفسه ص ٣٤ـــ٣٥ .
(١٧) سعيد عقل : قدموس ، الطبعة الثالثة ، بيروت ١٩٦١ ، ص ٢١ .
(١٨) الياس أبو شبكة : المكشوف ١٩٤٠ ع ٢٦٧ ص ١ .
(١٩) Rochementeix: *Le Liban et l'Expédition française en Syrie*, p.:68.

من المشاركة الروحية والفكرية خلقتها وحدة التربية والثقافة ما بين الشعبين[٢٠] فكانت للبنانيين ، كما يقول الشيخ الجميل ، «ارثاً غالياً»[٢١] .

هكذا اعتُبرت الروابط مع فرنسا «قدراً سرياً عجيباً» ، واعتبر شريان الثقافة الفرنسية المنهل الأول ، عندنا ، الى درجة الاقرار بأن فرنسا كانت الثدي الذي ارضع العالم معظم الحركات السياسية والاجتماعية والادبية[٢٢] .

على أي حال ، كانت فرنسا ، في الحقيقة ، «مربيَّة» لبنان .

فعلى عتبة الحرب العالمية الأولى ، كنا نعدّ في سوريا نحواً من اربعين الف تلميذ (٢٦ الف صبي و١٥ الف فتاة) في المدارس الفرنسية او التابعة للنظام الفرنسي . هل يبقى ضروريا ان نذكر هنا ان اللغة الفرنسية كانت لغة التعليم؟ او أن نوجه الى ان الحديث عن دور المعاهد والارساليات الثقافية الفرنسية هو حديث عن التعددية اللغوية ، وعن الترجمات وعن معاهد التعليم؟

تتوضح قيمة هذا العدد اذا قارناه مع مجموع الطلاب في الامبراطورية العثمانية وفي مصر ، الذي بلغ نحواً من ١٠٨ آلاف يتوزعون كالتالي : ٩ آلاف في فلسطين ، ١٣٠٠ في العراق ، ١٧ الفا في آسيا الصغرى ، ٨٥٠٠ في القسطنطينية وحواليها ، و٢٠ الفا في مصر[٢٣] .

ومع الانتداب ، باتت اللغة الفرنسية التي يلقنها اليسوعيون واللعازاريون الى من يراوح اعمارهم بين ١٢ و٣٠ سنة ويلقنونهم معها ، في آن ، حب فرنسا واحترامها

(٢٠) المكشوف : ١٩٤٤ ع ٣٩٦ ص ٢٠ـــ٢١ .
(٢١) Rochementeix: *Le Liban et l'Expédition française en Syrie*, p:68.
(٢٢) أبو شبكة : روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجه ، ص ٧ .
(٢٣) *Voir Hanotaux et Martinau: Histoire des colonies françaises*, p: 486.

والاعجاب بها[٢٤]، باتت الفرنسية اذا «اللغة الرسمية على قدر سواء مع اللغة العربية» كما نصت المادة ١٦ من شرعية الانتداب.

على هذا المستوى، بات العمل على نشر التعليم وتطوير التربية احد التقاليد الفرنسية في لبنان على حد تعبير المكشوف[٢٥]. ففي عام ١٩٣٥، عز انطلاقة سعيد عقل الشعرية، كانت مؤسسات التعليم الفرنسية تتألف من ٤٣٣ مدرسة ومعهد تضم وحدها نحوا من ٤٦٥٠٠ تلميذ، ويبقى، في رأسها جميعا، جامعة القديس يوسف، هذه المنارة الروحية في المتوسط الشرقي على حد تعبير Barrès، وكانت المناهج الفرنسية تطبق بالحرف[٢٦]، او ذات تأثير أفعل في التنشئة الادبية والتربوية، وعلى سبيل التذكر يجدر بنا التنويه هنا بالفرق الواضح بين مناهج الأدب الفرنسي في صف البكالوريا ومناهج الأدب الانكليزي: فقابل شاعر انكليزي واحد (هو شكسبير في الأغلب) نجد اثني عشر أديبا فرنسيا مختارين من جملة ادباء القرن السابع عشر حتى القرن التاسع عشر، ومقابل نتاج واحد من أدب شكسبير (ماكبث، او يوليوس قيصر...) يُطلب، اجبارياً، خمسة او ستة نتاجات للأديب الواحد سواء كان من بين الكلاسيكيين او الرومنسيين.

ألا يعكس ذلك طبيعة الأثر الفرنسي في لبنان الذي دخل حتى النخاع فكانت المدرسة «اداة» هذا التأثير؟

فوق ذلك، كان لا بد للصحافة من ان تشكل، عهد ما بين الحربين العالميتين، «مهد» الحركات الشعرية والأدبية، فعملت، بجهد دؤوب ومكثف، على دفع حركة الترجمة والتأليف، فنادرة هي الدوريات التي لم تخصص في كل

---

(٢٤) B. Poujoulat: *La vérité sur la Syrie*, Gaume frères, Paris 1861, p:10.

(٢٥) المكشوف: ١٩٣٩ ع ٢٠٣ ص ٤.

(٢٦) Geoges Samné: *Les oeuvres françaises en Syrie*, p:10.

عدد منها ترجمة لقصيدة، او شرحاً لتيار شعري، او دراسة حول أديب فرنسي... وعلى هذا النحو من دور المجلات والدوريات، وجدنا أدب ما بين الحربين أدب صحافة قبل ان يكون أدب كتاب.

وحول الصحافة تحلقت في الثلاثينات والاربعينات خاصة، الجماعات الأدبية، فنشطت الروابط والمنتديات الأدبية. فاذا كان للمهجريين اللبنانيين ان يؤلفوا الرابطة القلمية في الولايات المتحدة الاميركية، والعصبة الاندلسية في اميركا الجنوبية فلقد كان للبنانيين، داخل الوطن، حلقاتهم وتجمعاتهم التي دعت جميعا الى الجمع بين الأدبين العربي والفرنسي، ومنها: جماعة أهل القلم، عصبة العشرة، ندوة الاثني عشر، جماعة الجبل الملهم[٢٧]...

وتكفي الاشارة الى «الصداقات اللبنانية» Les Amitiés Libanaises هذا التجمع غير المنتظم انشأه شارل قرم عام ١٩٣٥ ليشكل نموذجا لنشاط تلك الملتقيات والاجتماعات اثناءئذ، فكان عبارة عن «سهرات أدبية» تجمع كبار المفكرين من الجنسين بهدف الاستماع الى قرم نفسه او الى غيره. فمنذ شتاء ١٩٣٦ كان يحاضر حول بعض الادباء والشعراء الفرنسيين الاحياء مثل بول فاليري، أو المتوفين مثل بيغي PEGUY[٢٨]... ونشاط هذه الجماعة لم يقتصر على الأدب الفرنسي، بل تناول كذلك الأدب العربي: ففؤاد افرام البستاني كان يتحدث عن المتنبي، او خليل تقي الدين عن احمد شوقي...

بكلمة، لم يدَّخر الفرنسيون وسيلة لتأجيج لهبهم في هذه المنطقة. في عام ١٩٣٥ يقدمون لشارل قرم شاعر «الجبل الملهم» «La Montagne Inspirée» جائزة ادغار ألن بو (قيمتها ٥٠٠ فرنكاً) بقصد تشجيع تيار شعري معيَّن أو أثر

---

(٢٧) للمزيد من التفصيل يرجع الى صلاح لبكي: الآداب: ١٩٥٤ ع ١٠ ص ٣.

(٢٨) راجع المكشوف: ١٩٣٧ ع ١٢٤ ص ٢.

أدبي بالذات... نقدر ذلك اذا علمنا ان نحواً من أربعة عشر بلداً اشترك في هذه المباراة[٢٩] ولا تنسى كذلك «الحفلات التكريمية» مثل ذلك «العشاء التكريمي» الذي دعت اليه جماعة المكشوف على شرف الشاعر يوسف غصوب بمناسبة صدور ديوانه «القفص المهجور» و«العوسجة المتلهبة»، كان شعار تلك الحركة «من قرأنا انضم إلينا» كما رفعه خليل تقي الدين[٣٠]، لقد كان غرض هذه الملتقيات تأكيد خط واحد هو «التقريب بين الشرق والغرب بواسطة الثقافة» كما عبّر فؤاد حبيش[٣١].

في هذا الاتجاه، ولتعميم التأثير الفرنسي في لبنان، يُدعى جورج هاريتيه Georges Haritier وجنفياف درواي Geneviève Duronille للقيام بجولة في الشرق يقرآن خلالها منتخبات او مختارات من الادب الفرنسي قديمه وحديثه، نذكر على سبيل المثال حلقتهما على مسرح كلية القديس يوسف التي ترأس حضورها رئيس الجمهورية نفسه. فألقيا اشعاراً لبول فاليري وبول كلوديل وجوزي ماري ده اريديا José Marie de Hérédia، كما كانا يلقيان اشعاراً من اللبنانيين باللغة الفرنسية مثل شارل قرم، ايلي تيان، هكتور خلاط، وميشال شيحا[٣٢]،

في صلب هذا السياق، ألا يجوز لأبي شبكه ان يستنتج ان اللبنانيين كانوا يقلدون الفرنسيين «تقليداً اعمى» في كل الميادين[٣٣]؟، وان يجد المؤرخون

(٢٩) راجع المعرض: ١٩٣٥ ع ١٠٥٧ ص ١.
(٣٠) المكشوف: ١٩٣٧ ع ٩١ ص ١.
(٣١) المكشوف: ١٩٣٩ ع ٢٠٣ ص ٣.
(٣٢) المكشوف: ١٩٣٦ ع ٧٩ ص ٤.
(٣٣) الياس أبو شبكة: المكشوف ١٩٤٠ ع ٢٦٧ ص ١.

الفرنسيون في بيروت اذا «شبهاً» لفرنسا[٣٤] حيث كل الناس هنا في منتهى الاناقة ويتحدثون بالفرنسية[٣٥].

اذا كانت هذه هي ظواهر السلوك في الحياة العامة فما هو مدى الحضور الفرنسي في الأدب والفكر؟

لقد ترك الأتراك هذه المنطقة في حال لا تُحسد عليها من الجهل والغياب الثقافيّين. وهذا ما منح الارساليات والبعثات الاجنبية، في منحى ما، مسوّغ وجودها ونشاطها. لذلك، ولفهم المعطيات الحيوية في أساس العلاقات الفرنسية العربية، قد يكون من الأصح الانطلاق من الحركة الادبية والتربوية قبل أي منظور جغرافي او سياسي.

اللبناني رسول لغته، لا يجد عجباً في أن يدفع في الأدب العربي شرياناً فرنسيا او«باريسيا»[٣٦]، بل كان يفخر بأنه يفكر بالفرنسية ويكتب بالعربية[٣٧] لذلك كان من الصعب على الكتّاب اللبنانيين باللغة الفرنسية ان يفصلوا بين حبهم لفرنسا وتأثير فرنسا على أدبهم، بل اعتبروا انفسهم يعيشون في وسط فرنسي: فرنسي التفكير والتعبير.

وقد حدد ابو شبكة، باختصار، عاملين أساسيّين في ترسيخ الفرنسية في الشرق هما:

— عراقة التقاليد الثقافية الفرنسية في انفتاحها نحو «الشعور الكوني» انطلاقاً من

(٣٤) Jalabert: *Syrie et Liban. Réussite française*. Paris, Plon, 1934, p:18-19.
(٣٥) Geiger: *Syrie et Liban*, Grenoble, Artaud, 1932, p: 35-36.
(٣٦) وصفي قرنفلي: المكشوف: ١٩٣٨ ع ١٤٣ ص ٦.
(٣٧) الياس أبو شبكة: المكشوف: ١٩٤٠ ع ٢٦٧ ص ١.

القناعة الثابتة بأن المناخ الثقافي الواحد يخلق المزاج الواحد الذي يصدر عنه وحدة في الشعور والتفكير.

— عراقة التاريخ الطويل من الأحداث السياسية والاجتماعية التي تمثلت على مسرح الشرق، ليس في عهد الثورة الكبرى وفي عهد الحملة النابولونية فحسب، بل في عهد الملوك ايضاً، ومنذ القرن الثاني عشر حين استولت فرنسا على جزيرتي قبرص ورودس فازدهرت فيهما الفنون والآداب الفرنسية مطيّبةً باعراف الشرق[٣٨].

في هذا العهد، كانت القناعة راسخة بان الاتصال الروحي والفكري يستمر مع الفرنسيين[٣٩] كعملية كيميائية تعطي مزيجاً متجانساً وخليطاً متناسقاً وليس جمعاً متنافراً... وهنا يكمن، في رأي عبدالله المشنوق، سر الرسالة اللبنانية[٤٠].

من «الاقليمية الأدبية»، إلى «المتوسطية الثقافية»، كان محور الحركة الأدبية وعصبها عهد ما بين الحربين العالميتين بخاصة. فلقد كان العرب مقتنعين ان أيّ تجديد عندهم لا يمكن ان يتحصل من غير «التطعم» بالغرب، وهو الشكل الارقى لصيغة «التوفيق» التي أقامها جمال الدين الافغاني مع المسترفدات الغربية[٤١]. وهكذا لم يكن بد من أن يدعو حافظ ابراهيم، الأزهريّ المشرَب الذي يعتبر «قبلة» الجنوب مصدر كل علم، يدعو العرب الى أن يثوروا على باليات الماضي وقيود المحال لينتفسوا، هذه المرة، «ريح الشمال[٤٢]».

(٣٨) الياس أبو شبكة: روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة ص ١٤٨—١٤٩.
(٣٩) المكشوف: ١٩٤٢ ٥ ٢٣٩ ص ١.
(٤٠) عبد الله المشنوق: محاضرات الندوة اللبنانية ١٩٤٨ ع ٧ ص ٢٥١.
(٤١) لم يمانع جمال الدين الأفغاني في الأخذ من الغرب ما يوافق طباع الأمة وجوهر الدين، راجع خاطرات جمال الدين الأفغاني، جمعها محمد المخزومي، ص٣٢٧ وما بعدها.
(٤٢) حافظ ابراهيم: الديوان، ١٩٣٩، ص ٢٣٧—٢٣٨، قصيدته «الشعر».

كان على اللبنانيين، بالفعل، ان يخوضوا مغامرة التوفيق ما بين القالب العربي والمضمون الغربي. ونعتبر خليل مطران رائد هذا الاتجاه اذ بيّن، بامتياز، عمق الهم المعاصر في ذلك الحين، وخلاصته «ان يكون شعرنا ممثلاً لتصورنا وشعورنا لا لتصورهم (العرب القدامى) وشعورهم، وان كان مفرغاً في قوالبهم محتذياً مذاهبهم اللفظية[٤٣]».

هكذا سقطت النهضة في تجربة التوفيق والمصالحة بين السلفية والغربية، فانتحى التوفيق ما بين الشرق والغرب، فكرياً، منحى التوفيق، شعرياً، بين المضامين (الحاجات) الجديدة والقوالب المتوارثة[٤٤]، وانهمك روادنا في الدعوة الى الينابيع الثقافية التي ينهلون منها أكثر مما جهدوا في أن يجدوا ذواتهم عبر هذا الصراع الثقافي الفرنسي — الانكليزي، او أنهم اقتنعوا ان الدخول في حلبة هذا الصراع هو سبيل من سبل اللقيا الحضارية. فهل كل سحر الشرق العربي ان يكون «مجاز» الغرب؟

نعتقد ان ظاهرة الترجمة، عهد ما بين الحربين العالميتين، تشكل الوجه الآخر لعمق الهم الأدبي وقضاياه. فهي تكشف حقيقة البنية الأدبية التي شغلتها تلك الحقبة، كما تكشف، بإمتياز، مفاصل التأثير الفرنسي فيها.

كيفما استعرضت الترجمات وحركة الاهتمام اللبناني بها، تتملكك قناعتان أساسيتان:

أولاً: ان حركة التعرف اللبناني الى الأدب الفرنسي بخاصة، والى الآداب الأجنبية بعامة، لم تكن منتظمة الطريقة، واعية الهدف، اذ لم تقم على

(٤٣) خليل مطران: المجلة المصرية، يوليو، ١٩٠٠.
(٤٤) راجع للمؤلف: الأدب العربي قضايا ونصوص، ص ١٤.

منهجية واضحة محددة. بل كان الولع بالترجمات كناية عن «جرثومة» تنتشر، هكذا، في الفضاء البيروتي، وهذا ما أدّى بالاضافة الى أسباب اخرى، الى اختلاط المذاهب الأدبية وتداخل مدارسها عند الشاعر او عند الأديب الواحد نفسه، من جهة، وعند العهود الأدبية المتعاقبة، من جهة ثانية. كما نجد صحة ذلك عهد ما بين الحربين العالميتين مثلاً اذ تمّ إنتقال معظم المدارس الشعرية الفرنسية الى آدابنا، فتجد عند الشاعر الواحد سمات الكلاسيكية والرومنسية، والرمزية معاً. كما تجد على مستوى الحركة الشعرية تداخل هذه التيارات بالحدة نفسها. «فلنترجم فلنترجم[٤٥]»: هذه هي الصرخة الطالعة في كل اتجاه. ولكن كيف؟ وعلى اي اساس؟ فانعكست هذه الفوضى في فهم الاتجاهات الأدبية والانتماء اليها على النتاج الابداعي نفسه.

ثانياً: ان حركة الترجمة اعتمدت الصحافة المنبر الأساسي لها، مما يحتم على الباحث اللجوء الى الدوريات المتعددة والمنتشرة في تلك الأثناء ليتبين نوع الاهتمام اللبناني ومداه. فهذا يكشف، في اي حال، عن مستوى الذهن اللبناني وعن مستوى قابليته وقدرته على تمثل هذا النوع من الكتابة دون ذاك، او هذا النمط المدرسي دون غيره...

فبعد العودة الى المعرض والجمهور والمكشوف والعاصفة والمشرق والرسالة المخلصية والحكمة... نتأكد كم كان من الصعب على اللبنانيين الذين سعوا في تلك المرحلة، الى أدب يخرج من حدود المكان الاقليمي ويتخطى حدود الزمن القائم، كان من الصعب عليهم ان يفهموا رامبو Rimbaud ومالارمه

(٤٥) ميخائيل نعيمه: الغربال، ١٩٢٣، ص١٢٦.
الصرخة نفسها أطلقها طه حسين: مستقبل الثقافة في مصر (١٩١٣٧ — ١٩٣٨)، ص ٣٧١.

Mallarmé ولوتريامون Lautréamont وكلوديل Claudel

وهذا لا يعني ان بودلير Baudelaire وفاليري Valéry وهما اللذان استأثرا بأكثر الاهتمام اللبناني عهدئذ، كانا اسهل من اولئك، بل ان في تعامل اللبنانيين مع بودلير وفاليري ما يكشف عن أنهم لم يقفوا إلا على الجوانب القريبة عندهما مما يتصل في الأغلب بالاتجاه الرومنسي عند الأول، أو الكلاسيكي عند الثاني، وما يندرج داخلها على مستوى التعبير والأسلوب... كل شيء يجري وكأنما الضرورة تقضي بانتظار جيل ما بعد الحرب العالمية الثانية ليستعمق الأدب عندنا حركة «الحداثة».

هموم الوجدان الابداعي عهد الإهتمام بفاليري

اذا كنا نعتبر ان التأثير الفرنسي في آدابنا قد بلغ أوجّه، بلا منازع، عند العام ١٩٣٦، فهل يمكن اعتبار ذلك النتاج الأدبي، في تلك المرحلة، الثمرة الجيدة والحقيقية لأكثر من ٤٠٠ سنة من التبادل والتفاعل بين لبنان وفرنسا؟

لم يكن اللبنانيون بعيدين، على أي حال، عن معاناة الصحراء الاسلامية تجاه المسترفدات الغربية. وكانت العقدة الأساسية المتحكمة في صلب رؤيتنا الإبداعية تكمن في اننا شعوب تنسل من ثقافات وَحْيَويّه اصطدمت بثقافة آمنت ان المصير يتأسس اولاً وآخراً على يد الذات. هذا هو نسغ التمزق الذي اسقطنا في العياء، وهذا هو السبب الأساسي الذي جعل وجداننا الإبداعي غير قادر على التمثل واذا على الابداع، لأننا نؤمن بأن الابداع الجيد هو التمثل الجيد. ولكي نتمثل ما عند الآخرين لا بد من ان تكون «الانا» عندنا، معافاة اولاً.

هذه «الأنا الضائعة» هي التي جعلت الشعر، منذ الحرب العالمية الاولى يجنح، الى الاحلام والأخيلة الجديدة من خلال الازهار المسمومة والغياهب. لذا

هزىء الشعراء أثر الحرب العالمية الاولى ، من الفن للفن ، وارتدّوا الى الطبيعة والى الحب ... حاملين مرارات الخيبة والإيمان.

لقد بدا المجتمع العربي ، بعد الحرب الاولى ، مثقلاً بالآلام والاحداث ، بانطفاء الأمل ببعث عربي ، فكانت الرومنسية سبيلاً وملجأ . أي رجع الشعراء الى الذات ، منهم من شده الحنين الى الماضي يبحث في رحم الزمان عن منفذ لتخطي مرارة الواقع ، ومنهم من شده الحنين الى الطبيعة يجد في رحم المكان طريق خلاص من شقاء المجتمع ، ومنهم من ارتمى في أعماق ذاته يجد فيها العزاء من شبح المجهول الآتي .

اضف الى ذلك ، ان الشرق العربي لم يكن قادراً على استيعاب الانجازات الثقافية الغربية «فتشرّبها» دفعة واحدة ، مما أفقد هذه الثقافة الغربية ان تشكل دافعاً حياً ، بل وجد العالم العربي نفسه امام اشياء جاهزة سحقته بديل أن تنقذه . من هنا كان اللجوء الى الفرار من الواقع : شعر بأنه حلقة مفقودة في سديم أضاع أصوله . هذه هي رومنطيقية ما بين الحربين. لقد وجد نفسه متمزقاً بين ما لا يستطيع ان يحققه وما لا يقدر ان يتحرر منه . هذا هو في الاصل نسغ الصراع بين القديم والجديد. انه ، في الأصح ، صراع بين الموروث والوافد. انه الصراع بين أن تبقى شرقياً مسلماً وان تكون غربياً بروميثياً في آن معاً. في هذا يكمن عمق البكاء في الشاعرية العربية المعاصرة.

اللبنانيون استطاعوا ان يمدوا لهذه التجربة افقاً جديداً . وبقي سعيد عقل وحده من أخرج هذه التجربة من دائرة الصراع ليبلغ بها شأوا آخر ، جعل شاعريته نموذجاً للقاء الاسلام والمسيحية ، والغرب ، مما سنفرد تفصيله في موضع آخر.

فالذات اللبنانية اصل الحضور وعلامته . لذلك سقط النهضويون منهم لأنهم ، كالعرب ، حصروا مشكلتهم الكبرى في كونهم متخلفين ويريدون ان

يتحضّروا ، ولم تطرح المشكلة الاساسية ، في ضميرهم ، كيف يَحْضرون ليحققوا مشاركتهم الطبيعية الفعّالة في الحضارة الانسانية. لذلك وقعوا في مهوى التبني والاقتناء . ولذلك ايضاً بدوا مصابين بهزيمة روحية عميقة الجذور وضحت معالمها بعد سجل حافل من الاحداث والهزائم امتد من ١٨٤٠ — ١٨٦٠ حتى اعلان دولة لبنان الكبير. في هذا الإتجاه سعيد عقل ليس شاعر لبنان — النهضة قدر ما هو شاعر «لبنان الكبير» . انه شاعر «اللقاء» بين الحضارات ، وليس شاعر النقل للحضارات . انه النموذج الأكثر متوسطياً .

وهكذا فاذا تحدد مع خليل مطران الإنفصال بين المحافظين والمجددين ، فقد نشأ جيل من الشعراء حاول ان يفيد من تفاعل الاتجاهين وتصارعهما. فكان الأخطل الصغير النهاية الطبيعية لنضج هذا الاتجاه المتراوح ، وكان الياس ابو شبكة النهاية الطبيعية لنضج حركة التجديد الإبداعي .

ومن تجربتي هذين الإتجاهين ، ومن خلال تفاعلها مع الأنفاس المهجرية واسترفاد الثقافة الفرنسية ، تحدّد اتجاهان جديدان :

— واحد اندفع نحو رمزية لا تنفصل في جوهرها عن رومنسية اصيلة : صلاح لبكي ، يوسف غصوب ...

— وآخر انطلق نحو اصولية جديدة جلّ همّها إعادة الالق لأصول التراث : أمين نخله .

والطريف ان هذه الاتجاهات والمعالم لم تكن منفصلة فما بينها تاريخياً او فنياً ، بل غالباً ما جاءت متواكبة ومتداخلة. ولعل أبرز سمات هذه الحقبة على طول امتدادها ان أي شاعر من شعراء هذه الفترة لا يمكن تصنيفه بدقة في مدرسة شعرية دون غيرها كما أسلفنا. كان شاعر هذه الفترة ، لاقط ما يعجب به ، أكثر مما كان صاحب خط شعري مميز.

حتى الحركة الرمزية عندنا ، فهي لم تتفرغ لقضاياها بالذات ، ولم تخلق قيَماً رمزية خاصة ، قدر ما صرفت جهدها في سبيل «تجديد بالنسبة للقديم».

في الأساس ، كل حركة تجديدية في الشعر العربي هي ، في العمق ، موقف من الشاعرية القديمة . سهم التجديد متجه الى ماضٍ يكيّفه أكثر مما هو يتجه الى مستقبل يخلقه .

فقبل الحرب العالمية الاولى كانت العربية نفسها «قيمة» الماضي ، فكان مدار الشعر في الإجمال «قيماً لغوية» (اليازجيون ، البساتنة...) ثم انتقل ليكون «قيَماً شعورية». واذا به ، في الثلاثينات وحتى الحرب العالمية الثانية ، ينهمك ، على الاغلب ، في البحث عن «قيم تعبيرية». هذا هو الخط الذي سلكته التجربة الشعرية العربية من خلال احتكاكها مع الآخرين (التراث والغرب) طيلة قرن تقريباً .

فاليري في لبنان

اولاً : الاهتمام بفاليري جزء من الاهتمام اللبناني بالأدب الفرنسي

يعنى المقارن بالترجمة فيعتبرها شكلاً آخر للإبداع ، يمكِّن من الكشف عن قابليات الذوق وعن هموم المعاناة اللتين تشغلان ضمير شعب معين في حقبة معينة . في هذا الاتجاه ترجمة نص تعني اعادة ابداعه في لغة اخرى ، وفي هذا مجال خصب للمقارن لقياس خصوصيات لغة على خصوصيات لغة اخرى عند التعبير عن مضمون واحد ، ولدراسة المؤثرات التي حملها هذا المضمون من اللغة الأم الى اللغة الجديدة .

اذا دققنا بهذا المنظور ، في أدب ما بين الحربين العالميتين عندنا ، نجد بين ١٩٣٠ ــ ١٩٤٥ ثمة «ميكروباً» ينتشر في الاجواء البيروتية ويأتي :

ــ اما من قبيل تعريف الأدب العربي على نماذج جديدة من التيارات ، او الأفكار او الأنواع الأدبية .

ــ واما من قبيل دعم ما يذهب اليه رواد الجيل من اراء وأفكار بواسطة نماذج من الأدب الفرنسي على الأخص .

ولا يخفى ان هذا الجهد يندرج في إطار ما كان يعتمل ، في ضمير تلك الحقبة ، من محاولة خلق اوروبا اخرى في الشرق . «فالوثبة الى الغرب بعيدة الشوط ، تكاد تكون طفرة(١)» جعلت أدبنا الجديد «مستقطراً من أدب الغرب(٢)».

---

(١) كرم ملحم كرم : الشعر اللبناني يتجه الى الغرب ، الحكمة ١٩٥٩ ، ع تشرين الثاني ، ص١٧ .
(٢) المرجع نفسه .

في الواقع اذا شغلت الحقبة السابقة للحرب العالمية الاولى اسماء مثل راسين [٣] ، وشاتوبريان [٤] ، وهوجو [٥] ، وفنيلون [٦] وبرناردان دي سانت — بيار [٧] ، والكسندر دوماس [٨] ... فان مرحلة ما بعد الحرب العالمية الاولى ستسجل خطاً آخر من الأسماء امتد من الفرد ده موسيه [٩] الى الفرد ده فيني [١٠] وفكتور هوجو [١١] ...

---

(٣) في ١٨٧٥ ترجمت Alexandra ، وفي ١٩٨٩ ترجمت Britanicus و Athalie

(٤) في ١٨٨٢ ترجمت Atala ، وفي ١٨٩٨ ترجمت Les Aventures du dernier راجع المشرق ١٩٠١ ص ٢٢٨ .

(٥) في ١٩٠٣ ترجمت Moise sur le Nil ، في ١٩٠٤ La conscience!
وفي ١٩٠٥ L'action de Grâce

(٦) في ١٨٦٧ و١٨٧٠ و١٨٨٥ ترجمت Télémaque ،
وفي ١٨٩٦ ترجمت Trois Dialogues sur l'Eloquence

(٧) في ١٨٦٤ و١٩٠٢ ترجمت Paul et Virginie ، وفي ١٩٠١ ترجمت La chaumière indienne

(٨) في ١٨٩٩ ترجمت Les peines de l'Amour ، وفي ١٩٠٣ Les Trois Mousquetaires

(٩) في ١٩٢٩ ترجمت Etoile du Soir راجع الحديث ١٩٢٩ ع٤ ص ٣١٩—٣٢١.
في ١٩٢٩ ترجمت Nuit de Mai راجع الحديث ١٩٢٩ ع٦ و٧ ص ٤٣٣—٤٣٩ .
وفي ١٩٣٩ ترجمت Confession d'un Enfant du Siècle
راجع الحديث ١٩٣٩ ع٢ ص ٢١٧—٢١٨ .
وفي ١٩٤٦ ترجمت Le Cigne راجع الحديث ١٩٤٦ ع١٠ ص ٦٤٣ .

(١٠) في ١٩٣٣ ترجمت La Maison du Berger راجع الحديث ١٩٣٣ ع٥ ص ٤٠٦—٤١١ .
في ١٩٤٣ ترجمت Samson راجع الحديث ١٩٤٣ ع١ ص ٢٦—٢٨ .
وفي ١٩٤٦ ترجمت Mort du Loup راجع الرسالة المخلصية ١٩٤٦ ع٥ ص ٢٥٠—٢٥٢
وع١٠ ص ٤٦٨—٤٧٠ .

(١١) في ١٩٣٣ ترجمت Tristesse d'Olympio راجع الرسالة ، مصر، ١٩٣٣ ع ٢ ص ٢٠١٩ .
وفي ١٩٣٦ ترجمت Les fantômes راجع الرسالة ١٩٣٦ ع ١٣٤ ص ١٤٠ .
وفي ١٩٤١ ترجمت Océanonox راجع الحديث ١٩٤١ ع١ ص ٥٣ ..

ولإستكمال هذا الخط ، كنا نجد بين الحين والآخر ، اسماء مثل ليكونت ده ليل [١٢] وسللي برودوم [١٣] ...

وفي العهد الممتد بين **١٩٣٢** حتى نهاية الحرب العالمية الثانية ، هيمن الاتجاه الرمزي ، وبلغ التوجه اللبناني ، في هذا السياق ، درجة جعلت الادباء والنقاد يستنتجون ان كل شعرنا في ذلك الحين ، «تقليد» لفاليري ، لبودلير لفرلين ، لسامان ولمقلديهم [١٤] اذ ، لم نكن «نقرأ في الشاعرين بيننا اليوم غير بودلير وفرلين ومالارمه وبول فاليري [١٥] » لقد كان كل طموح الشاعر ، في ذلك الجيل الطالع ، ان ينسب الى فاليري او الى مدرسة رامبو وفرلين. كان يكفيه ان يقتحم بعض «الكليشهات اللفظية» وان يخرج على بعض القواعد ليحظى بهذا الانتساب [١٦] .

رغم ان الشعراء الشباب كانوا مسكونين بهمٍّ البحث عن كتابة شعرية تخرج على حدود مكان معيّن أو زمان محدد ، ورغم أنهم تعلّقوا بالشعراء الفرنسيين على هذا النحو ، فإننا نجد من الصعب على ذلك الجيل أن يستوعب رامبو أو لوتريامون أو كلوديل وان صدف ذكر ماترلنك [١٧] أو بيرندللو [١٨]

---

(١٢) في ١٩٤٣ ترجمت Coeur d'Hialmar راجع الحديث : ١٩٤٣ ع١ ص ٣٩ .
(١٣) في ١٩٣٠ ترجمت Heures d'Amour راجع الحديث : ١٩٣٠ ع٦ ص ٤٢٤ وراجع المكشوف ايضاً : ١٩٣٨ ع٦ ص ٤٢٤ . وفي ١٩٣٦ ترجمت Rendez-vous راجع المقتطف : ١٩٣٦ ع شباط ص ٢٧٠ .
(١٤) راجع الأديب : ١٩٤٢ ع ٢ ص ٢٤ .
(١٥) الحكمة : ١٩٥٩ ع تشرين الثاني ص ١٧ .
(١٦) راجع الياس أبو شبكة : روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة... ص ١٦٣ .
(١٧) في ١٩٢٧ ترجمت Le Royaume des Ténèbres راجع الحديث : ع ١٠ ص ٦٥٥ ؛ و١٩٢٨ ع١٠ ص ٦١٩—٦٣٠ ، وفي ١٩٣٢ ترجمت ماري — مادلين (المجدلية) راجع الحديث : ١٩٣٢ ع١٠ ص ٧٤٠ .
(١٨) في ١٩٣٤ ترجمت Henri IV راجع الحديث : ١٩٣٤ ع ٣ ص ٢٣٣ — ٢٤٠ و١٩٣٧ ع٤ ص ٣٢٠ .

او ابسن [١٩] او موديس كاتول [٢٠] .

غير أن الاسماء التي شاعت بكثرة بقيت على الاطلاق ، البير سامان ، شاعر الليالي الملونة والموسيقى الصامتة [٢١] ، وفرلين وفاليري وبودلير الذين يعبرون عن الاتصال السحري بين النفس والطبيعة [٢٢] ... وكان من نتائج ذلك ان أخذت رعشة جديدة تختلج في الحركة الأدبية العربية مع اللبنانيين ، عهدئذ ، فانفتحت آفاق جديدة ، وأُثيرت قضايا لم نكن نعهدها في قاموس الشعر او النقد قبل هذه الحقبة ، فانتشرت مسألة اللاوعي [٢٣] والوحي والصنعة [٢٤] ، ومرض الكلمات في الشعر [٢٥] .

هكذا نلحظ ان الاهتمام بفاليري يشكل جزءاً من إهتمام اللبنانيين بالأدب الفرنسي عامة الذي يجيء ، بالإضافة الى جملة العوامل التي سبق ذكرها ، بمثابة ردة فعل على التخلف العثماني ، مما دفع الى شكل من أشكال الارتماء في أحضان الغرب ، وفي الأخص فرنسا ذات العلاقات التاريخية الممتدة مع لبنان .

وكان لفرط هذا الاهتمام أن عاب بعض ادباء ذلك الحين ونقاده على أدبنا اقتداءه بأدب الغرب اذ وجدوا فيه «ادباً غربياً بحروف عربية [٢٦]» ، أدباً

(١٩) راجع الحديث : ١٩٣٠ ع٨ ص ٥٦٩—٥٧٦ ، وص ٥٩٥—٥٩٨ .
(٢٠) راجع الحديث : ١٩٣٥ ع٦ ص ٤٢٨ .
(٢١) راجع المكشوف : ١٩٤٠ ع ٢٤٠ ص٢ ، والمعرض : ١٩٣٥ ع١٠٨٣ ص ١٤ ، والأديب : ١٩٤٣ ع ١١ ص٤٩ .
(٢٢) المكشوف : ١٩٣٦ ع ٥٢ ص٦ .
(٢٣) كي لا نعاود مكروراً وبحكم ما سيأتي من تفصيل في هذا الخصوص ، نكتفي هنا بذكر مجلة الحديث : ١٩٢٨ ع٣ ، ٤ .
(٢٤) راجع المكشوف : ١٩٣٩ ع٢٠٨ ، و١٩٤٠ ع٢٣٣ وع ٢٣٤ .
(٢٥) المكشوف : ١٩٤١ ع٢ ص ١٩ .
(٢٦) الآداب : ١٩٥٤ ع ٢ ص ١٩ .

«مستقطراً من أدب الغرب مع مسخ في النسج [٢٧]» وبالتالي ، ادباً «لا يعبر عن الروح الصحيحة للجيل اللبناني [٢٨]» .

على أي حال ، ان محاولتنا في تحديد صورة الاهتمام اللبناني بفاليري خلل ما بين الحربين العالميتين ، قد تعكس ، في شكل او في آخر ، مصداقية مثل هذه المزاعم او خطأها .

فكيف ارتسمت صورة بول فاليري ، عندنا ، في الحقبة التي صاغ سعيد عقل أُسس شاعريته ؟

ثانياً : حركة الاهتمام اللبناني بفاليري

نحاول هنا أن نرسم بياناً لحضور فاليري في حركتنا الأدبية العربية ، عهد ما بين الحربين العالميتين ، حسب ما صاغه سعيد عقل وأترابه ، على أن نولي علاقة الشاعر اللبناني مع الشاعر الفرنسي ، بعناية أدّق ، في موضع منفرد ، وغرض ذلك تبيان حقيقتين اساسيتين :

١ — ان الإهتمام اللبناني بفاليري لم يكن اهتماماً فردياً ، او جزئياً ، كما لم يكن يصدر عن مجرد الولع به من حيث هو شاعر غريب . وسنسعى في هذا الفصل ، الى تأكيد ان اهتمامنا بفاليري ، في ذلك العهد ، يشكل حركة طَبَعَه بطابعها الخاص الى درجة لم ينجُ أحد منها اياً كان موقفه سلبياً ام ايجابياً من الشاعر الفرنسي «فاليري أبدى هذا الرأي فمن الواجب ان نتعرش به ، وان لا نتحول عنه [٢٩]» : بهذا الروح التهكمي كان يتحدث النقاد عن

(٢٧) الحكمة : ١٩٥٩ ع تشرين الثاني ص١٧ .
(٢٨) الحكمة : ١٩٥٣ ع٦ ص ٤ .
(٢٩) كرم ملحم كرم : الشعر اللبناني يتجه الى الغرب ، الحكمة : ١٩٥٩ ع تشرين الثاني ص١٨ .

حال التقليد الفاضح الذي غلب على الشعر اثنائذ ، اوكانوا يبينون نقلة الشعر «بين ليلة وضحاها» الى «ارتعاش المنى» و«الفضاء المخضب» ، و«اللألاء المغرورق» ، و«الزورق الغائم»... بعد ان ملأته «الكهف المسحور» و«جنية الغابات»... وترجع سبب هذه النقلة ، في رأي ابي شبكة ، الى تعلق الناشئة ببول فاليري «فكما سقط البير ساماں بين يدي أديب مظهر سقط بول فاليري بين أيديها فتأثرته الى حد الاسراف وراحت تدور في زوبعته حتى داخت[٣٠]»

ولكن هذا الاهتمام اللبناني العريض بفاليري ، لم يكن يعني ، بالضرورة ، استعاق ذلك الجيل لأفكار هذا الشاعر والفيلسوف الفرنسي ، كما سنرى ، بل يعني ، من باب اولى ، وجهاً من وجوه استعادة الرؤية العربية لمثاليتها الكلاسيكية . في هذا الاتجاه ، فاليري رد الشاعرية العربية الى عمق جذورها أكثر مما وجدت هذه الشاعرية في فاليري مجال تفتح على أبعاد جديدة ، وهذا ما يشرحه لنا نوع التعامل مع آراء هذا الشاعر الفرنسي وبالأخص مع نظرية الوحي والصنعة .

٢ — ان إفراد موضع خاص لتبيان اهتمام سعيد عقل ببول فاليري يمكننا من لحظ العلاقة الخاصة التي ربطت عقل بفاليري ، كما يمكننا من لحظ التمايز الناشىء نوعاً ومدى بين علاقة سعيد عقل بفاليري وعلاقة جيله من الشعراء والنقاد . فمن خلال هذا التمايز يرشح عمق التأثير الفاليري في سعيد عقل ، بدليل ما ذهب اليه الشاعر اللبناني حين حدد ، بنفسه ، مجال تأثره بالشعراء المحدثين في اثنين دون غيرهما : احدهما بول فاليري واما الآخر فملارمه[٣١] ،

---

(٣٠) الياس أبو شبكة : روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة ، ص ١٦٢ .
(٣١) سعيد عقل : الحكمة ١٩٥٧ ع اب ص ٥١ .

اذ لم يكن فاليري ، في عيني عقل ، شاعراً مجيداً فقط ، بل غالباً ما كان يحيطه بهالة عظيمة من العبقرية والنبوة[٣٢] .

منابر هذا الاهتمام الأساسية

رغم أن فاليري كان أكثر من أثار جدلاً في أوساطنا الأدبية ، فان دائرة اهتمام اللبنانيين به ، عهدئذ ، لم تشمل جميع أدبه ، أشعاراً وآراء ، كي لا نقول لم تشمل جميع النتاج الفاليري المتعدّد والمتنوع .

ولعل الجانب الذي استأثر بجل اهتمامنا هو الجانب الاستيتيكي ، اذ تلخّص حضور فاليري عندنا عموماً بمسألتين اساسيتين هما «الوحي والصنعة» و«الغموض» . هاتان المسألتان تحددان على أي حال الاطار الذي برز ، من خلاله ، اسم فاليري مرجعاً لكل مقالة ادبية في ذلك العهد[٣٣] .

رغم ان كثيرين من رواد تلك الحقبة يقرون بأن عمر فاخوري يعتبر نفسه اول من عرّف فؤاد حبيش وجماعة المكشوف في العشرينات[٣٤] على فاليري ، فان أمين نخله يصر على كونه الأول الذي جذب انتباه القراء عندنا نحو الشاعر الفرنسي[٣٥] ثم يتقدم الى هذا العبقري الفرنسي بالاعتذار لكونه رمى به في مثل هذه الاوساط[٣٦] .

---

(٣٢) سعيد عقل : الأديب : ١٩٦٢ ع ١١ ص٥٧ .
(٣٣) أبو شبكة : المكشوف : ١٩٣٨ ع٨٨ ص٨ .
(٣٤) اسرّ لي الشيخ فؤاد حبيش بهذا عبر لقاء جمعنا في صيف ١٩٧٢ ، وأكده سعيد عقل .
(٣٥) أمين نخله : المكشوف : ١٩٣٧ ع١٠٦ ص٢ ، وراجع ايضاً تحت قناطر ارسطو — الطبعة الأولى ، بيروت ١٩٤٥ .
(٣٦) المرجع نفسه .

في الواقع ، أول ما طالعتنا به الصحف والدوريات يندرج في العام ١٩٣١ حيث عرفت المعرض بفاليري «شاعراً فيلسوفاً من اعضاء الاكاديمية الفرنسوية [٣٧] » . ثم تناولت شعره فنبهت الى غموضه والى صعوبته والى ما يتطلب من القارىء «ان يكون ذا مستوى ثقافي رفيع ليستطيع الدخول الى محراب هذا الشعر [٣٨] .

في العام ١٩٣٥ ، يأتي سعيد عقل على ذكر فاليري في المشرق عبر مقابلته بين الشعر والنثر فيستعير وجه الفرق بين الرقص والمشي [٣٩] .

وفي العام ١٩٣٦ تولي الجمهور أولى عناياتها بفاليري فتعرض لأخباره [٤٠] وتعرِّب له بيتين من «المقبرة البحرية» يتوِّج بهما خليل هنداوي مقالته «الحان الجماجم» [٤١] .

وتبقى المكشوف اكثر المجلات عناية بفاليري ، فكان أول خبر أوردته عنه سنة ١٩٣٦ يعلن عن درس أعده خليل تقي الدين بعنوان بول فاليري في ترجمة خليل تقي الدين [٤٢] ثم لخص مسرحية سميراميس وعلق عليها [٤٣] كما تتبعت منذ ١٩٣٧ [٤٤] اخبار الشاعر الفرنسي تستمدها من نوفل ليتيرير [٤٥] واثارت افكاره وآراءه في الشعر والأدب ، ولاحقت اخباره من مجلات فرنسية اخرى مثل

(٣٧) المعرض : ١٩٣١ ع ٩٧٩ ص ٩ .
(٣٨) المرجع نفسه .
(٣٩) سعيد عقل : المشرق : ١٩٣٥ ع٣٥ ص ٣١—٣٩ .
(٤٠) الجمهور : ١٩٣٦ ع٤ ص ١٤ و٥ .
(٤١) الجمهور : ١٩٣٦ ع٨ ص ٢ ، وع١٢ ص٦ .
(٤٢) المكشوف : ١٩٣٦ ع٤٧ ص ٤ .
(٤٣) المكشوف : ١٩٣٦ ع٦٦ ص ٢و٣ .
(٤٤) المكشوف : ١٩٣٧ ع٩١ ص ٤ .
(٤٥) المكشوف : ١٩٤٩ ع٤٦٦ ص٨ تحت عنوان : دفاتر بول فاليري .

الكونغور [٤٦] ولا سيري [٤٧] والمجلة التاريخية العسكرية [٤٨] أو من مجلات عربية مثل الحديث الحلبيه [٤٩] والمقتطف [٥٠] او من المجلات اللبنانية مثل الشبيبة [٥١] والجمهور [٥٢] .

ولشد ما بلغت عناية المكشوف بالشاعر الفرنسي ، قامت حركة حول افكاره وآرائه طرحت مسائل جديدة في الشعر نقلته من مستوى الصراع بين المحافظة والتجديد الى مستوى البحث عن كتابة جديدة للشعر ، فكنا نقرأ مثل : «كيف أفهم الشعر وكيف أكتب» [٥٣] ، أو «فاليري في نظريته الخاطئة» [٥٤] أو «فاليري على أقلام النقاد [٥٥] .

كثفت المكشوف من اهتمامها بفاليري عام ١٩٣٧ إثر نشر المحاضرة الشهيرة «الشعر بين العقل الباطن والعقل الواعي [٥٦] » ، فكان من محصل ذلك اثارة مسألة الغموض في الشعر وامتداد مناقشتها على حلقات متلاحقة منها : «فاليري غامض في نثره غموضه في شعره» [٥٧] ، و«البيان يتطلب الدأب ويعتمد الوحي الى

(٤٦) المكشوف : ١٩٤١ ع٢٩٥ ص٧ تحت عنوان : قالت غونغور.
(٤٧) المكشوف : ١٩٤٢ ع٣٣٩ ص ٥ تحت عنوان : بول فاليري يروي ذكريات شبابه .
(٤٨) المكشوف : ١٩٤٦ ع٤٤٣ ص٢١ تحت عنوان : بول فاليري الموظف .
(٤٩) المكشوف : ع٢٢٠ ص٤ تحت عنوان : عبث التاريخ في نظر بول فاليري .
(٥٠) المكشوف : ١٩٣٩ ع٢١٦ ص ٤ تحت عنوان : مسرحيات خليل هنداوي .
(٥١) المكشوف : ١٩٣٧ ع٩١ ص٥و٨ تحت عنوان : ما افدناه من زيارة بنجامان .
(٥٢) المكشوف : ١٩٣٧ ع١٠٦ ص٣ و١٦ تحت عنوان هل تملك حق التصرّف برسائلك .
(٥٣) المكشوف : ١٩٣٧ ع١٠٤ ص١٦ .
(٥٤) الجمهور : ١٩٣٧ ع٢٥ص ٢ .
(٥٥) الجمهور : ١٩٣٧ ع٢٧ ص ٢ .
(٥٦) المكشوف : ١٩٣٧ ع٨٦ ص٣ و١٤ و١٥ و١٦
(٥٧) المكشوف : ١٩٣٧ ع٨٧ ص٨.

حد»[٥٨]، و«كيف أفهم الشعر»[٥٩]، و«حديث أدبي على ظهر باخرة»[٦٠]، و«فاليري غامض بين فكتور حكيم ورينه ينجمان»[٦١]، و«الأدب بين الغموض والوضوح»[٦٢]، و«مشاكل الأدب والنقد في كل مكان»[٦٣]. وهنا يمكن القول أن عام ١٩٣٧ يلخص عام معركة الغموض في الشعر التي حملت المكشوف لواءها بامتياز.

واذا سجل اهتمام المكشوف بفاليري[٦٤] تراجعا ملحوظاً في الأعوام ١٩٣٨ و١٩٣٩ و١٩٤٠، ففي العام ١٩٤١ تستعيد العناية بالشاعر الفرنسي حيويتها من خلال نشر محاضرته «الحاجة الى الشعر»[٦٥]، ثم تتطور العناية لتأخذ بُعد الموازنة والمقابلة فتعرّب المكشوف «كيف تميز بودلير من شعراء عصره»[٦٦] وتنشرها في اربع حلقات تركز على هوجو وبودلير وفرلين ورامبو ومالارمه، ثم تُقابل بين شعر فاليري وشعر المتنبي[٦٧]، ثم تتطور هذه العناية أكثر فأكثر فتأخذ بُعداً آخر يحاول

---

(٥٨)المكشوف: ١٩٣٧ ع٨٨ ص٨.

(٥٩)المكشوف: ١٩٣٧ ع١٠٤ ص١٦.

(٦٠)المكشوف: ١٩٣٧ ع٨٨ ص٦.

(٦١) المكشوف: ١٩٣٧ ع٩٠ ص١.

(٦٢) المكشوف: ١٩٣٧ ع٩٦ ص١.

(٦٣) المكشوف: ١٩٣٧ ع٩٨ وص٩.

(٦٤) في ١٩٣٨ لم تهتم المكشوف بفاليري الا ما ندر، ففي العدد ٩٨ ص٩ عرض لنظرية فاليري واتباعه القائلة ان الشعر كالموسيقى اي مجرد ايماء «وفي العام ١٩٣٩ اشارة الى تنقيح فاليري» المقبرة بشكل واضح.

(٦٥) المكشوف: ١٩٤١ ع٢٩٧ ص٢ و٣، وع٢٩٨ ص٢، ٣، ٨.

(٦٦) المكشوف: ١٩٤١ ع٣٠٧ ص٢.

(٦٧) قابل أبو شبكة، غير معلق، بين قول المتنبي «تناهى حسن السكون في حركاتها» وبيتين لفاليري وردا في المقبرة البحرية: Ah! Le soleil quelle ombre de tortue pour l'âme
Achille immobile à grands pas.

راجع المكشوف: ١٩٤١ ع٣٠١ ص١.

ان يبيّن أثر الحضارة الفينيقية في فاليري[٦٨] وهي نزعة تأتي من قبيل ايجاد لحمة أكثر عضوية بين فاليري والشعراء اللبنانيين نظراً لما بلغه هذا الشاعر الفرنسي من موقع مرموق في اوساطنا الشعرية.

غير أن التعبير عن ذروة التعلق الذي تكنّه المكشوف تجاه فاليري تمثّل، بلا شك، من خلال تخصيصها عدداً ممتازاً سنة ١٩٤٥[٦٩] بمناسبة وفاة هذا «المعلم» لتأخذ، من ثم، شمس فاليري بالافول وليتجه ضمير الحقبة نحو هموم أخرى اذ انتهت الاصداء الى نشر فقرات من خطابه «غوته العظيم» في العام ١٩٤٩[٧٠].

هذا لا يعني ان المكشوف تشكل المنبر الوحيد الذي استقطب الاهتمام بفاليري، بل دخلت «الجمهور» أيضاً في حلبة المناقشات التي أثارتها أفكاره فنشر ابو شبكة مناظراته مع آراء فاليري[٧١]، كما حرصت على تعريب محاضرتي فاليري: الأولى «الهامات البحر المتوسط» حيث ضمنها ابو شبكة مقالته الشهيرة بول فاليري في افكاره الصائبة»[٧٢]، والثانية «ضرورة الشعر»[٧٣]، واشتركت الجمهور في مناقشات المكشوف ايضاً وتعرضت لما أثارته محاضرة فاليري الشعر بين العقل الباطن والعقل الواعي، فكتبت «البيان يتطلب الدأب»[٧٤] تثبيتاً لرأي الصنعة وضرورتها في اتقان العمل الشعري.

وتخطت المساجلات حينا ميدان الشعر والأدب لتدخل في عمق الفن والفكر،

---

(٦٨)المكشوف: ١٩٤٤ ع٣٥٠ ص٦.

(٦٩)المكشوف: ١٩٤٥ ع٤١٢.

(٧٠)المكشوف: ١٩٤٩ ع٤٨٧ ص٥.

(٧١)بول فاليري في افكاره الخاطئة، الجمهور: ١٩٣٧ ع٢٥ ص٢.
وبول فاليري على أقلام الادباء والنقاد، الجمهور: ١٩٣٧ ع٢٧ ص٢.

(٧٢)الجمهور: ١٩٣٧ ع٢٦ ص٢.

(٧٣)الجمهور: ١٩٣٩ ع١٣٣ ص٢.

(٧٤)المكشوف: ١٩٣٧ ع٨٨ ص٨ و٩.

فقابلت الجمهور بين شوبنهاور وفاليري حول موضوع هل تصلح صور الحياة الفانية في الفن [٧٥] ، ومن الطبيعي ان يدعم رأي فاليري المعاكس لرأي شوبنهاور القائل ان صور الحياة الفانية لا يمكن ان تصور في الفن .

ولم يبق نطاق الاهتمام على صفحات الجمهور قصراً على القضايا الأدبية المعقدة ، بل لاحقت الجمهور تفاصيل حميمة تتصل بحياة الشاعر الفرنسي فتناولت مسألة بيع رسائل فاليري الخاصة بالمزاد العلني فأيدها ابو شبكة [٧٦] ، كما تناولت نظرة زوج فاليري الى حياتها الخاصة [٧٧] .

على أي حال ، يبقى الموضوع الاساسي الذي شغل صفحات الجمهور بجدية ودقة هو موضوع « الوحي والصنعة » بحكم ان أبا شبكة هو الوحيد الذي ركز عليه .

ولم تأل مجلة الأديب جهداً ، منذ السنة الأولى لانطلاقتها ، في حمل راية فاليري ، فركَّز نقولا فياض على « بول كلوديل وفاليري يعتبران نفسيهما مكملين عمل رمبو ومالارمه » [٧٨] .

ومن الملاحظ ان حركة الاهتمام تأخذ بعد العام ١٩٤٥ أفقا آخر فتتطرق الى ميثات الشعر الحديث مثل « مع فاوست فاليري » [٧٩] ، و« فاوست فاليري » [٨٠] و« فاوست فاليري وفاوست غوته » [٨١] .

---

(٧٥)الجمهور : ١٩٣٨ ع٧٣ ص٩.
(٧٦)الجمهور : ١٩٣٧ ع٤٢ ص٥ و١٣.
(٧٧)الجمهور : ١٩٤٠ ع١٤٥ ص١.
(٧٨)الاديب : ١٩٤٢ ع١٠ ص٢٠.
(٧٩)الاديب : ١٩٤٦ ع٧ ص٩ — ٢٤.
(٨٠)الأديب : ١٩٤٧ ع١ ص٣٠ — ٣٢.
(٨١)الأديب : ١٩٤٦ ع٩ ص٢٤.

وهل يكون ضرورياً لاستكمال اللوحة ، ملاحقة هذا الاهتمام في الخمسينات والستينات ، إذ التفت الى « عالم فاليري » [٨٢] ، و« نرجس وفاليري » [٨٣] ، ثم تشير الآداب الى ظهور كتاب فرنسي حول شاعرية فاليري [٨٤] ، أو تتطلع إلى « فاليري المفكر السياسي » [٨٥] ، أو الى « اهتمام الشعراء اللبنانيين بفاليري » [٨٦] ، او الى اسهام فاليري في تدعيم نظرية « الشعر الخالص » أو « الشعر الصافي » [٨٧] ، أو الى تأثر فاليري بمالارمه في الاتجاه نحو العالم الميتافيزيكي [٨٨] ، أو تتولى « الحكمة » التعرّض لرأي ايف بونفوا الذي عبّر عن تخطي الشعر الفرنسي الحديث لما رسمه فاليري من قواعد شعرية [٨٩] ، بالاضافة الى تعريب بعض من محاضراته ، والى تركيز على الربط بين فاليري وعقل ، كما سنبينه ، في موضع آخر .

وهل يكون نافلا ان نشير الى تعريب مجلة شعر للمقبرة البحرية كاملة [٩٠] لاول مرة ، او الى الاقرار بأن فاليري في باريس « بدون نسل في هذه الأيام » [٩١] ، او الى ما قامت به مجلة حوار ، على غرار « شعر » ، من تعريب « البارك الشابة » [٩٢] بالاضافة الى جريدة النهار سواء في صفحتها الثقافية او في ملحقها الاسبوعي في الستينات ، او سائر الصحف الأخرى غير الأدبية؟

---

(٨٢)الأديب : ١٩٥٠ ع٢ ص٣١ — ٣٤.
(٨٣)الأديب : ١٩٥٩ ع٩ ص٤١.
(٨٤)الاداب : ١٩٥٣ ع٩ ص٥٦.
(٨٥)الاداب : ١٩٥٤ ع٢ ص٢٨ — ٣١.
(٨٦)الاداب : ١٩٥٥ ع١ ص٦٥ — ٧٢.
(٨٧)الاداب : ١٩٦٢ ع٢ ص٣٦ — ٣٨، وص٤٩.
(٨٨)الاداب : ١٩٦٢ ع٣ ص١٥ — ١٦.
(٨٩)الحكمة : ١٩٦٠ ع٣ ص١٢ — ١٤.
(٩٠)شعر : ١٩٥٩ ع١٢ ص٧٦ — ٨٨.
(٩١)شعر : ١٩٥٨ ع٧ و٨ ص٧٦.
(٩٢)حوار : ١٩٦٣ ع٢ ص٣٢ — ٣٩.

لن نولي امتدادات هذا الاهتمام شأناً كبيراً لان غرض هذه الدراسة يقف عند مرحلة ما بين الحربين العالميتين حيث تأسست شاعرية سعيد عقل بامتياز.

من خلال ما تقدم من عرض لتوزع الاهتمام الصحافي بفاليري، وقبل ان نحدد الصورة الاجمالية لحركة الاهتمام هذه، يبقى ان نرسم خطاً بيانياً بأبرز الشعراء والنقاد الذين حملوا لواء هذه العناية.

بالاضافة الى سعيد عقل يلحظ ان صلاح لبكي[٩٣]، استاذ سعيد عقل في الشعر، ويوسف غصوب[٨٤] وامين نخله[٩٥] والياس ابو شبكة[٩٦]، كانوا أهم الشعراء الكبار الذين ركزوا على فاليري، كما يلحظ ان عمر فاخوري[٩٧]، وفؤاد حداد[٩٨]،وخليل تقي الدين[٩٩] وفؤاد حبيش[١٠٠]، وفؤاد افرام البستاني[١٠١]،

(٩٣)صلاح لبكي : بول فاليري بين الانكار والالحاد، المكشوف : ١٩٤٥ ع٤١٢ ص١١ و١٢.
(٩٤)يوسف غصوب : حان للشعر العربي ان ينعتق من قيوده، المكشوف : ١٩٣٧ ع٩٢ ص٦.
(٩٥)امين نخله : المكشوف : ١٩٣٧ ع١٠٦ ص٢.
(٩٦)الياس ابو شبكة : خواطر وملاحظات، المكشوف : ١٩٣٦ ع٢ ص٦. الوحي الشعري وقيمة اللغة، المكشوف : ١٩٣٧ ع٨٨ ص٨. الفصول الاربعة، المكشوف : ١٩٤١ ع٣٠١ ص١. الشعر العربي في نهضته الحديثة، المكشوف : ١٩٤٢ ع٣٥٨ ص٦. افضل مفكر في عصره، المكشوف : ١٩٥٤ ع٤١٢ ص٥ و٦.
(٩٧)عمر الفاخوري : وجه فاليري، المكشوف : ١٩٤٥ ع٤١٢ ص٤.
(٩٨) فؤاد حداد : اين شعر فاليري من شعر فيون وراسين، المكشوف : ١٩٤٥ ع٤١٢ ص٢١ — ٢٣.
(٩٩) خليل تقي الدين : في صحبة فاليري احد الخالدين، المكشوف : ١٩٣٦ ع٤٨ ص٣.
سميراميس، المكشوف : ١٩٣٦ ع٦٦ ص٢ و٣.
سميراميس، المكشوف : ١٩٤٥ ع٤١٢ ص١٤ — ١٦.
(١٠٠)فؤاد حبيش : كيف تميز بودلير عن شعراء عصره المكشوف : ١٩٤١ ع٣٠٧ ص٢، و٣٠٩٤ ص٤، وع٣١١ ص٣، وع٣١٢ ص٣.
(١٠١) فؤاد افرام البستاني : الثقافة اللبنانية في أصولها العريقة، المكشوف : ١٩٤٤ ع٣٥٠ ص٦. أثر فاليري في الجمالية العصرية، المكشوف : ١٩٤٥ ع٤١٢ ص٧ — ٨.

ومحمد روحي فيصل (سوري)[١٠٢]... كانوا أبرز النقاد والدراسين الذين عنوا بفاليري في تلك الحقبة.

سعيد عقل وبول فاليري

اذا لم يتسنّ لجيل ما بين الحربين العالميتين ان يتعرف الى ألبير سامان وان يقتفي شعره الا مع أديب مظهر في العام ١٩٢٨ حين نشر قصيدته الشهيرة «نشيد السكون»[١٠٣]، فقد كان من الطبيعي ان ننتظر بدايات الثلاثينات حتى تأخذ موجة فاليري بالتدافع. ولا يخفى ان سعيد عقل (ولد ١٩١٢) قبل هذه البدايات، كان لا يزال يُعد نفسه، فبدا مقلاً في الكتابة.

ارتبط اسم سعيد عقل باسم فاليري ارتباطاً عميقاً، واتخذت العلاقة ما بينهما شكل «القرابة الروحية» متخطية حدود التقليد والأخذ والاقتباس، فغالباً ما أطلق أدباؤنا، في تلك الحقبة، على عقل «فاليري العرب»[١٠٤].

سئل سعيد عقل مرة «من أثّر فيك من الشعراء المحدثين»، فأجاب «مالارمه وفاليري»[١٠٥]. ولست أجد «تأثر» سعيد عقل بمالارمه عميقاً، وذكره هنا يجيء من قبيل تعلق فاليري نفسه بمالارمه الذي بلغ به حد الاعتراف «لقد عبدت هذا الرجل المدهش في الوقت نفسه الذي كنت أجده الرأس الوحيدة»[١٠٦].

واذا لا يتسع المجال هنا الى اثبات هذا الرأي، فقد تكفي الاشارة الى ان

(١٠٢) محمد روحي فيصل الشعر بين العقل الباطن والعقل الواعي، المكشوف ١٩٣٧ ع٨٦ ص٣ وص١٤—١٦.
(١٠٣) راجع للمؤلف *Influence du Symbolisme français sur la poésie Arabe moderne*, thèse de Doctorat Paris-Sorbonne 1973, p:61.
(١٠٤) راجع الحكمة : ١٩٥٢ ع٨ ص٣٠.
(١٠٥) الحكمة : ١٩٥٧ ع٨ ص٥١.
(١٠٦) Valéry: *Dictionnaire Biographique*, p:650.

مالارمه يصدر عن بُعد حضاري مغاير لرؤية سعيد عقل الحضارية وبُعدها. مالارمه جهد في خلق عالم جديد من لا شيء. هذا هو بُعد الأفق عنده. بينما تجد الشاعر اللبناني، المعبَّأ بروح الفرح وزخمه، يغني «المحال» ليجد مثال ذاته. وتفصيل ذلك ان الشاعرية العربية لم تسلك طريق الشاعرية الفرنسية في معاناتها من «قدريّة Destinée» فيني الى «صدفة» اي «عدمية» مالارمه. فجمالية العدم لا تشغل مع العربية أي حيز. وان كان عقل فتن بأن المعرفة الكبرى هي الخلق من عدم فهذا لا يعني ان تخلق من لا شيء[١٠٧]، أي لم تجد هذه النزعة مسرباً في كتابة عقل الشعرية. فبالنسبة لملارمه، من القِدَم يخرج النقاء، الجمال (Igitur)، في حين ان الجمال لا يكون الا عند ملاقاة المثل القائمة في المستحيل، في الفوق. عند مالارمه، الجمال هو ان تستلّ من الحقيقة الغائبة جمالا ايجابيا، بينما عند عقل ليس عليك الا ان تنقّي الأشياء من شوائب الواقع. لقد أعطى مالارمه الرمزية الفرنسية بُعد البحث عن المطلق[١٠٨]، واعطى عقل الشعر العربي بعد اللامنتهي الذي ينتهي في الله. الاول يعاني هموما ميتافيزيقيه ساحقة، يتخطى الذات ليعانق روح الكون بلا آله، والثاني يطوف في أعماق ذاته مطمئنا الى حضرة الله في عمق الذات — الكون.

على أي حال سنتطرق الى تجربة التفاعل ما بين الشاعرية العربية والشاعرية الفرنسية، خلال الثلاثينات من هذا القرن، في الفصول اللاحقة، غير اني أردت تأكيد ان اللقاء الروحي والشعري كان بالفعل بين سعيد عقل وفاليري اقرب، وأصدق مما كان بين عقل ومالارمه.

أول ما يطالعنا ذكر سعيد عقل لفاليري نجده في المشرق حين اقام مقابلة بين

(١٠٧) سعيد عقل: كأس لخمر، بيروت ١٩٦١، ص٨٤.
(١٠٨) Claudel: *Positions et Propositions*, p:202.

الشعر والنثر فعرج على فاليري ليقيم «الفرق بين الشعر والنثر كالفرق بين المشي والرقص»[١٠٩].

ولكن هذا لا يعني ان سعيد عقل لم يعرف فاليري قبل هذا الوقت بل غالبا ما كان يؤثر الشاعر اللبناني أسلوب المحاضرات في التوجه، فألقى في العام **١٩٣٦** عدة محاضرات جمعها ونسقها رشدي المعلوف في المعرض تحت عنوان «احاديث في الشعر» وضمّنها:

— نظرية تعدد الأصوات في الشعر[١١٠].
— دراسة شعر فاليري انطلاقاً من هذه النظرية[١١١].
— الشعر الصافي[١١٢].

فاليري، هذا «الشاعر العظيم»[١١٣] كما يسميه سعيد عقل، يعتبره، في العمق، كلاسيكياً «بنظري فاليري كلاسيكي، انه كلاسيكي كراسين. ولكنه غير راسين»[١١٤]، والكلاسيكية عند عقل «عالم لا حد له»[١١٥].

يجسِّد فاليري، في عيني عقل، مثالاً أعلى في الشعر وفي الحياة. فكان يعول عليه ليدعم أي اتجاه شعري. أو ليثبت موقفه من الالتزام لأن «أعظم شعراء العالم كانوا ملتزمين»، و«فاليري (التزم) مشكلة الحق»[١١٦]. أو ليشرح مفهومه للشعر

(١٠٩) المشرق: ١٩٣٥ ع٣٥ ص٣١ — ٣٩.
(١٠٠) المعرض: ١٩٣٦ ع١٠٩٦ ص٤ و٩.
(١١١) المعرض: ١٩٣٦ ع١٠٩٧ ص٤ و٥.
(١١٢) المعرض: ١٩٣٦ ع١٠٩٩ ص٤.
(١١٣) سعيد عقل الاديب: الاديب ١٩٦٢ ع١١ ص٥٧.
(١١٤) سعيد عقل: الحكمة: ١٩٥٧ ع٨ ص٥١.
(١١٥) المرجع نفسه.
(١١٦) المرجع نفسه ص٥٢.

ومقوماته فلا يعتبر الوزن والقافية من مكومنات الشعر «فكل قطعة نثرية من أمين نخله أو من فاليري شعر رفيع» (١١٧).

وبلغ من الاقتداء بحياة فاليري أن أخذ يلقي عام ١٩٣٧ على طلبة صفوف البكالوريا في قسميها الأول والثاني دروساً «في جمالية الشعر العربي» (١١٨) على نحو ما فعل فاليري حين عهد اليه Collège de France كرسي الشعر عام ١٩٣٧.

وكما يحدث مع فاليري، فقد جرى في حياة سعيد عقل: «انقلاب جعله ينصرف من الرياضيات الى الآداب (١١٩)»، غير أن الولع بالرياضيات بقي متجذراً في نفسه، كما في نفس فاليري، فصارت القصيدة عندهما «معضلة هندسية» يحاولان حلّها، فتأتي «معقلنة»، متسلسلة المنطق، محكمة البناء، ومن هنا يجيء التعلق «بالبنايات الشعرية» (١٢٠).

والى القارىء نسوق بياناً بأهم المقالات او الكتابات الأساسية التي وضعها سعيد عقل في الثلاثينات بخاصة والتي تناول فيها فاليري من قريب او من بعيد:

— في الشعر، المشرق ١٩٣٥ مجلد ٣٣ ص ٣١ — ٣٩.
— الشعر اللبناني باللغة الفرنسية، المشرق ١٩٣٥ مجلد ٣٣ ص ٣٨١ — ٣٩٣.
— «احاديث في الشعر»، جمعها ونسقها رشدي المعلوف، المعرض ١٩٣٦ ع ١٠٩٦ ص ٤ و٩، وع ١٠٩٧ ص ٤ و٥، وع ١٠٩٩ ص ٤.
— قصائد الصيف لفؤاد ابي زيد، المكشوف ١٩٣٧ ع ٨٩٤ ص ٢.
— مقدمة المجدلية وقد ألقاها محاضرة في الجامعة الاميركية ثم عدّل فيها.

(١١٧) المرجع نفسه.
(١١٨) المكشوف: ١٩٣٧ ع ١١٧ ص ١.
(١١٩) الحكمة: ١٩٥٧ ع اب ص ٥٠.
(١٢٠) الحكمة: ١٩٥٧ ع اب ص ٥٠.

نلاحظ ان سعيد عقل عمل، في الثلاثينات وفي الأربعينات، على التعبير عن اعجابه وتأثره بفاليري من خلال الكتابة الشعرية نفسها تطبيقاً، او من خلال الأحاديث عن الشعر ومفاهيمه نقلاً، ولكنه انتقل في الخمسينات الى الكلام على نوع العلاقة التي تشده الى الشاعر الفرنسي، وأهم ما كشفه يأتي في المقابلة التي أجراها الدكتور جميل جبر «سعيد عقل بين الغزل واللاهوت والسياسة والهندسة» في الحكمة ١٩٥٧ العدد الثامن. كما يأتي في الحديث الاذاعي «شيء عن فعل الخلق» الذي سجله لصوت اميركا في نيسان ١٩٥٧ ويدور حول ماهية الشعر وجماليته.

واذا نبهنا الى هذه الكتابات غير مغفلين المحاضرة الشهيرة التي القاها في الجامعة الاميركية «كيف افهم الشعر» والتي جعلها مقدمة للمجدلية بعد أن أُدخل عليها بعض التعديل، مما سيجيء التفصيل حول مضامينها في موضع آخر، فاننا نحرص هنا على كشف نوع الشعور الذي يحيط سعيد عقل به فاليري، فنجده، حين تسنى له السفر الى باريس، يقوم بزيارة لقرينة الشاعر الفرنسي، ويكتب في لسان الحال ١٩٦٢ مقالة نقلتها الاديب ايضاً في التاريخ نفسه ضمنها الشاعر اللبناني شيئاً عن حياة فاليري المنزلية فوجد بيته «أقرب الى الفقر منه الى الغنى، أثاثه بسيط، ومكتب صاحبه عبارة عن طاولة خشبية عادية»، ثـم كشف عن عمق انفعاله بفاليري، فقال عنه «قديس او نبي» تتمنى الملوك لو تستحق ولوجه»، ففي رأي عقل، فاليري، «كتب اعمق ما عرفته اوروبا في كل العصور (١٢١)».

هذه الهالة التي احاطه بها الشاعر اللبناني لم تبق عند حدود العواطف الشخصية، بل امتدت الى المواقف الفنية والأدبية بالذات، فكان عقل يدعو كفاليري الى ضرورة ان يحصِّل الشاعر كل العلوم والثقافات، «فالشاعر الحق

(١٢١) سعيد عقل: الاديب: ١٩٦٢ ع ١١ ص ٥٧.

الخليق بهذه التسمية هو الذي لا يرضى لنفسه بان يُطلع قصيدة واحدة او بيتاً واحداً قبل ان يعي شيأين اثنين : جميع التراث العقلي البشري ، وجميع التراث الكتابي للغة التي يريد التعبير بواسطتها[١٢٢] » ومن هذا المفهوم للشاعر ، ثار كل من فاليري وعقل استتباعاً ، على الطريقة التقليدية في تدريس الشعر التي تقوم على نثر الابيات لأنها تضعف قيمتها الجمالية[١٢٣] .

لم نخصص هذا الفصل لاستخراج المواقف المشتركة عند الشاعرين اللبناني والفرنسي ، بل لنبين نوع العلاقة التي تشد سعيد عقل الى فاليري ، ليتمكن القارىء ، من ثـم ، الى متابعتنا في الفصول اللاحقة .

وحسبنا ان نشير هنا الى أن سعيد عقل كان تقليدياً في شعره قبل مرحلة الإطلاع على آراء الأب بريمون وفاليري في الشعر ، وكم هو شبيه ما حصل مع عقل حين تعرف الى فاليري بما حصل مع أديب مظهر حين تعرف الى شعر البير سامان ، وان كان عقل أوغل عمقاً واوسع مدى ، وأخصب شاعرية . فكلاهما شهد هذا الانقلاب النوعي في الكتابة الشعرية .

على اي حال ، يبقى ان نسجل ، ثلاث ملاحظات هامة على صورة هذا التعامل بين شعرائنا الشباب وفاليري :

اولاً : لم يكن بالأمر السهل على شبابنا ان يتلقفوا اراء فاليري في الوقت نفسه الذي كان ينشرها ، فتروج في فرنسا وفي لبنان معاً على وجه التقريب ، الشيء الذي لم يحصل عند تعاملنا مع بودلير اذ انتظروا ثلاثة ارباع القرن تقريباً حتى اخذوا يهتمون به ، فصار بودلير مع فاليري «دليلي» الحركة الشعرية في

---

(١١٢)سعيد عقل ، راجع صلاح لبكي : لبنان الشاعر ص٢٤٩.

(١٢٣) راجع .Valéry: Question de poésie, variété III, p:53-54
وسعيد عقل : كيف افهم الشعر ص٣١.

لبنان عهد ما بين الحربين العالميتين . نسجل هذا منبهين الى ان جملة ما طلع به فاليري لم يكن على الاطلاق ، اسهل على الفهم والاستيعاب من آراء بودلير .

ثانياً : لم يكتب فاليري نظرياته الا بعد أن كتب اشعاره ، اذ أخذ في العام ١٩٢٦ يحدد نظريته الشعرية . بينما تلقف شعراؤنا الشباب بعض ارائه ليطبقوها في كتابة اشعارهم الجديدة . اي ، استخرج فاليري آراءه من ممارسة الكتابة الشعرية ، بينما شعراؤنا تبنوا الاراء ليقدموا نماذج عربية لمنظورات غربية .

ثالثاً : لم يكن لشعرائنا ، او لشاعر منهم ، مذهب شعري منتظم ومتكامل . واذا عوّلنا هنا على سعيد عقل فلأنه أنجح ممثل لروح تلك الحقبة الشعرية . غير اننا نجد ان ليس عند سعيد عقل ، كما عند فاليري ، نظرية في الشعر خاصة ومستقلة ، فما نحاول جمعه مما نثر ، خلال هذه الحقبة ، نجده لا يعدو ان يشكل افكاراً أساسية لم تكن مستقلة عن أفكار جيله وان جاءت خاصة بعض الشيء به . على أي حال ، هذه الأفكار الأساسية لا تشكل «البيان الشعري» Manifeste الخاص بسعيد عقل ، فالشاعر اللبناني يختلف عن شعراء جيله ، على مستوى التنظير الفني ، في درجة التزامه لروح تلك الحقبة فكان احدّهم ، وعلى مستوى الكتابة الشعرية في تفرده نوعياً عن جيله ، وان كانت تجمعه ، الى صلاح لبكي ، روابط القرابة الفنية ، فكان ، شعرياً ، فريد جيله .

ثالثاً : صورة فاليري الاجمالية كما رسمتها الحركة الأدبية العربية في لبنان

رأى هذا الجيل في اسم فاليري صاحب «نظرية» في الشعر والأدب تختلف عن كل النظريات الاخرى أكثر مما عنوا به شاعراً او فيلسوفاً ، او انساناً . فاليري ، في تقديرهم ، منظِّر في الشعر ، بدليل انهم لم يهتموا بآراء

فاليري في مفهوم الأدب واللغة بل انصب جلّ الإهتمام على آرائه في الشعر. ولا يأتي ذلك من قبيل اعتقاد اللبنانيين بأن ما قاله حول الشعر أهم مما تركه من شعر، بقدر ما يعكس عجز الجيل عن فهم اشعار فاليري. وكم نجد هذا الاعتراف منثوراً هنا وهناك على صفحات الصحف والدوريات وممتداً الى العام ١٩٥٢ حين أعربت الحكمة عن صعوبة ترجمة أشعار سعيد عقل الصعوبة نفسها التي تجبهنا مع «شاعر المعرفة» فاليري(١٢٤)، واستمر حتى العام ١٩٦٠ حين اعتبر جورج صيدح ان فاليري «قلّ من يفهمه حتى في فرنسا نفسها(١٢٥)».

وأكثر ما تعجب له أنّ اهتمام اللبنانيين بفاليري، وإن بلغ هذا الحدّ من الولع، لم يكن منظّماً ومُمَنْهجاً، كما لم يكن هادفاً، بدليل اننا لا نجد ناحية واحدة قد حظيت باهتمام عميق او شامل، حتى لكأن كل شيء كان وقفاً، في الأغلب، على ما تيسر.

ففي الشعر، اهتموا ببعض أشعاره، ولم يعربوا جميع اشعاره، ألم ننتظر حتى العام ١٩٥٩ لتنشر مجلة شعر تعريباً لقصيدة المقبرة البحرية كاملة؟.

اختاروا من المقبرة البحرية أبياتاً ومقاطع، وعربوها نماذج لتخلق، في الشعر العربي، اتجاهاً جديداً يقضي على الالوان البالية ويوجه نحو رمزية «معقولة» تقوم على تشكيل تصويري ينهج اسلوب الحذلقة والتكلف Style précieux، «فالبحر الأمين» يكنى عنه «بالكلبة»، و«رخام القبور الأبيض» «بقطيع الأغنام»... لقد كان العصب الشعري، عندنا، في تلك الحقبة، مشدوداً الى تأليف قصيدة تكون «لوحة من الاستعارات»

(١٢٤) الحكمة: ١٩٥٢ ع٨ ص٣٠.
(١٢٥) شعر: ١٩٦٠ ع١٤ ص١١٥ — ١١٨.

حيث يشكل المجاز نسغ القصيدة واطارها.

وفي العام ١٩٣٤ تُعرّب قصيدة سميراميس ليكتب عمر ابو ريشة، على نحوها بعد عشر سنوات تماماً، معوِّلاً على التشخيص المجازي ولمع الرمز.

من خلال ما تناولوه من أشعار، نجد انهم اعتبروا شعر فاليري يراوح ما بين الكلاسيكية والرمزية: فلقد كان فاليري، في تقديرهم، «كلاسيكياً» رغم انه «أكثر الناس رمزية(١٢٦)». وعلى هذا النحو اعتبروا قصائده تنتمي الى «الشعر الكلاسيكي المستفيد من بعض خصائص الرمزية التي كان يمثلها رمبو ومالارمه(١٢٧)». الا انهم كانوا أَميل الى تصنيفه كلاسيكياً أكثر منه رمزياً، فمدرسته رغم تأثره بمالارمه أحد اقطاب الرمزية «أقرب الى الكلاسيكية منها الى الثورة والانقلاب(١٢٩)»، فهو لم يحد عن صراط ماليرب ولم يتمرد على القاعدة الكلاسيكية في النظم(١٢٩)» لذلك اعتقدوا ان في تعرُّفهم على شعر فاليري ما يجعلهم يرتدّون عن الرمزية الضائعة او يتحرّرون من الرومنطيقية المائعة. وشعر سعيد عقل، في هذا الاتجاه، خير نموذج لتأثره بفاليري حسب ما اجمع النقاد على الاعتراف به(١٣٠).

(١٢٦) الحكمة: ١٩٥٣ ع٧ ص٣١.
(١٢٧) الاديب: ١٩٤٢ ع ١٠ ص٢٠.
(١٢٨) الاداب: ١٩٥٥ ع١ ص٧١.
(١٢٩) المكشوف: ١٩٤٥ ع٤١٢ ص٦.
(١٣٠) المكشوف: ١٩٣٧ ع٨٣ ص٤.
المكشوف: ١٩٤٦ ع٤٣٩ ص٣.
الحكمة: ١٩٥٣ ع٧ ص٢٧، وع١٠ ص٣٠.
الاداب: ١٩٥٥ ع١ ص٧١.
الرسالة المخلصية: ١٩٥٨ ع١ وع٤ ص١٦٠.
الآداب: ١٩٦١ ع٦ ص٢٨.

وهذا بيان بأشعار فاليري المعربة عندنا حتى العام ١٩٤٥ رغم ان قدموس صدرت للمرة الأولى في ١١ أيار ١٩٤٤ .

القصيدة المعرّبة	مصدرها عند فاليري	المرجع	السنة	العدد	الصفحة
المقبرة البحرية	Cimétière Marin oc.t.1, p: 147.	الجمهور[1] المكشوف	١٩٣٦ ١٩٤٥	٨و١٢ ٤١٢	٢ و٩ ١١
امفيون	Amphion O.c. t1, p: 166	المقتطف[2]	١٩٣٧	٢	١٨٥
سميراميس	Sémiramis o.c. t1, p: 182	الحديث المقتطف المكشوف	١٩٤٣ ١٩٣٧ ١٩٤٥	٨ ١ ٤١٢	٤٨٥ — ٤٩٠ ١٤

(١) لم يعرّب هنا غير بيتين فقط ، رغم ان مجلة الرسالة المصرية كانت قد قامت بتعريبها سنة ١٩٣٣ ، راجع الرسالة ١٩٣٣ ع٢٢ ص٢٤ ، ولكن في الخمسينات والستينات يظهر اهتمام اكبر بتعريب هذه القصيدة كما نجد في الأديب ١٩٥٠ ع٢ ص٣٣—٣٤ وفي شعر ١٩٥٩ ع١٢ ص٧٦—٨٨ .

(٢) لا يخفى هنا ما كان للمقتطف وللحديث من رواج في الأوساط الأدبية عندنا . ويلحظ هنا ايضاً ان نرسيس لم تعرَّب قبل العام ١٩٥٩ (مجلة الأديب ١٩٥٩ ع٩ ص٤١) وان البارك الشابة لم تعرَّب قبل العام ١٩٦٣ (مجلة حوار ١٩٦٣ ع٢ ص٣٣—٣٩) رغم ان جورج رجي نشر مقطوعات نثرية وشعرية لفاليري في العام ١٩٥٤ (الحكمة ١٩٥٤ ع٨ ص١٨—١٩) .

ويجدر بنا أن نشير الى أن معظم الكلام ، الذي دار حول فاليري ونظريته في الشعر والفن والجمال ، عوَّل في الأعم الأغلب ، على :

الموضـوع	المصـدر	المرجع	السنة	العدد	الصفحة
الهامات البحر المتوسط	Les Merveilles de la mer Variété V	الجمهور	١٩٣٧	٢٦	٢
الشعر بين العقل الباطن والعقل الواعي [1]	Propos sur la poésie O.C.t1, p-1361	المكشوف	١٩٣٧	٨٦	١٤و٣ ١٦
ضرورة الشعر	Nécessité de la poésie O.C. t1,p:1378	الجمهور	١٩٣٩	١٣٣	٢
الحاجة الى الشعر	Nécessité de la poésie O.C. t1,p:1378	المكشوف	١٩٤١	٢٩٧ ٢٩٨	٢و٣ ٢و٣و٨

(١) يلحظ ان مجلة الرسالة المصرية عولت على تعريب هذه المحاضرة في العام ١٩٣٣ ع٢٥ ص٢٨ وفي العام ١٩٣٥ ع٩٤ ص ٦٥١—٦٥٦ . كما يلحظ ايضاً ان مجلة الرسالة المصرية ركّزت في العام ١٩٣٣ ع٢٥ ص ٤٠—٤٢ على موضوع l'Ame et la Danse تجده في O.C. t II, p: 148 في حين ان عقل تطرق الى هذا الموضوع في المقابلة التي أقامها بين الشعر والنثر في المشرق ١٩٣٥ ع٣٥ ص٣١—٣٩ .

هذه هي المصادر الاساسية التي حددت معالم الحضور الفاليري عندنا ، والتي دارت حولها حركة اهتمامنا به ،وان كانت تسندها ، بين الحين والآخر ، التفاتات الى كتابات فاليري الاخرى مثل الاهتمام بقضايا الفن من خلال ارائه في فن البناء على نحو ما كتب خليل تقي الدين «او بالينوس او البناء [١٣١] » مما سيشدّ الأنظار الى التركيز على موضوع «البناء» و«التأليف» في جمالية القصيدة ، او مثل الاهتمام بقضايا الأدب الاخرى على نحو ما كتب فؤاد حبيش تحت عنوان مشاكل الأدب والنقد في العالم فبيّن نظرية فاليري في النقد الأدبي [١٣٢] ... ومقالات اخرى ورد ذكرها في غير هذا الموضع .

على أي حال ، هذه المصادر الأساسية ، مع ما دعمها من مقالات وكتابات ثانوية خرجت بعض الاحيان الى نطاق السياسة [١٣٣] ، والتاريخ [١٣٤] ، واهتمامات متفرقة توزعت بين الفلسفة والفن والعلم [١٣٥] ، كل هذه القضايا التي بثّتها أفكار فاليري والتي أثارتها حركة اهتمامنا به وما رافق هذه الحركة من مناقشات تتلخص ، بامتياز ، في قضيتين طبعتا أدب تلك الحقبة بطابعها ، وهما :

اولاً : قضية الوحي والصنعة اذ كثرت الكتابات حول «البيان يتطلب الدأب [١٣٦] » و«كيف أفهم الشعر وكيف اكتب [١٣٧] ».

---

(١٣١) المكشوف : ١٩٣٦ ع٤٨ ص٣.
(١٣٢) المكشوف : ١٩٣٧ ع٩٨ ص٩.
(١٣٣) المكشوف : ١٩٤٥ ع٤٠٦ ص١ ، وع٤١٣ ص١.
(١٣٤) المكشوف : ١٩٣٩ ع٢٢٠ ص٤.
(١٣٥) المكشوف : ١٩٤٤ ع٣٥٧ وع٣٦٨ ، و١٩٤٥ ع٤٠١ ص١.
(١٣٦) المكشوف : ١٩٣٧ ع٨٨ ص٨ و٩.
(١٣٧) المكشوف : ١٩٣٧ ع١٠٤ ص١٦.

ثانياً : قضية الغموض اذ راجت الكتابات حول «فاليري غامض في نثره غموضه في شعره [١٣٨] » ، و«فاليري غامض؟ [١٣٩] » ، و«الأدب بين الغموض والوضوح [١٤٠] » .

من الطبيعي ان تنبه مثل هذه الحركة الحادة من الاهتمام وان لم تعمّق التفاعل مع طروحات فاليري ، من الطبيعي ان تنّبه الى البحث عن أثر فاليري في ذلك الجيل وعن امتداداته في الشعر والنقد منذ اواسط الثلاثينات [١٤١] .

نقول لم يعمقوا التفاعل مع طروحات فاليري ، فهم لم يتعرفوا على نظامه النقدي ، بل ان مفهومه للنقد لم يطرح الا من خلال فقرتين تضمنتهما مقالتان هما :

— مشاكل الأدب والنقد في كل مكان [١٤٢]
— بول فاليري [١٤٣] .

فنحن لا نجد اهتماماً بـ Rhumbs [١٤٤]
و Mauvaises pensées et autres (1942)
و Les Droits du poète sur la langue [١٤٥]
و vers et prose (1926)
.. هذا كي لا نتحدث عن مقالاته في الفن والفلسفة والعلم .

(١٣٨) المكشوف : ١٩٣٧ ع٨٨ ص٨.
(١٣٩) المكشوف : ١٩٣٧ ع٩٠ ص١.
(١٤٠) المكشوف : ١٩٣٧ ع٩٦ ص٧.
(١٤١) المكشوف : ١٩٣٦ ع٥٢ ص٦ ، و١٩٣٧ ع١٠٦ ص٢.
(١٤٢) المكشوف : ١٩٣٧ ع٩٨ ص٩.
(١٤٣) المكشوف : ١٩٤٥ ع٤١٢ ص٢.
(١٤٤) Rhumbs, Le Divan, 1926 (Rhumbs. Notes et autres) Gallimard, 1933, Tel quel II.
(١٤٥) Lettre à M. Léon Clédat, Revue de Philosophie française et de littérature 1928, 1ère fasciule.

وعلى هذا نحن لا نستطيع القول ان اللبنانيين عرفوا فاليري. بل من الأصح القول لم يهتم اللبنانيون الا بما يتفق عند فاليري مع قابلية تلك الحقبة الى السعي الرامي الى جذب الكلاسيكية نحو الرمزية. هذا هو صلب الوجدان الإبداعي، وهذه هي طاقة النخبة الشاعرة والناقدة في الثلاثينات عندنا.

وعلى هذا كان هؤلاء الطامحون أكثر من قدرتهم يعوّلون على قراءة ما نقلوه عن فاليري من أفكار، ثم يتداولونها تفسيراً وشرحاً وتحليلاً على أساس شخصي غالباً ما أفقد هذه الافكار خلفياتها الفكرية المتماسكة. أضف الى ذلك، ان هؤلاء الشباب ينسلّون من منابع حضارية هي غير منابع فاليري الذي نشأ في عصر ثقافي أكد الذات أساس كل الحضور ومقياسه، كما نجد مع نيتشه، وهيجل، وماركس بالاضافة الى بودلير ورامبو ومالارمه... من هنا فإن انتَ نزعت هذه الأفكار الفاليرية عن خلفيات جذورها الحضارية العابقة في اوروبا يتحول التعامل معها الى نمط انشائي.

لعل هذا ما قصده ابو شبكه حين اعتبر أن فاليري «ألهى الصحافة زمناً غير وجيز[١٤٦]» حين قاد هؤلاء الشباب «المسترمزين» الى «الترمز» والى «ان لا يلتمسوا العناية الا باللفظ والتهذيب للشكل[١٤٧]»، لذلك نصحهم بالتخلص من آراء هذا الشاعر التي قادهم اليها «سوء الحظ»، فكان لها «اثرها المشؤوم في شعرهم[١٤٨]» خاصة ان فاليري نفسه «صدف عن هذه الآراء صدوف الابن الشاطر الى بيته الأمين[١٤٩]».

وما يؤكد سلامة ما نذهب اليه هو أن اللبنانيين، رغم ولعهم بأفكار فاليري،

(١٤٦) الجمهور: ١٩٣٧ ع٢٥ ص٢.
(١٤٧) الجمهور: ع٨٨ ص٨ و٩.
(١٤٨) الجمهور: ١٩٣٧ ع٢٥ ص٢.
(١٤٩) المرجع نفسه.

لم يقيموا أي علاقة حميمة مع حياة هذا «الانسان»، فأغفلوا العناية بسيرته، واسقطوا التعرف الى تفاصيل عاداته تعرفا يتلاءم مع الاهتمام الذي احاطوا به افكاره واراءه. فبقيت العلاقة تأخذ طابع التبني والاسترفاد، لان فاليري الانسان لم يكن يعني الكثير للمولعين به، اذ لا نلحظ، أي دافع شخصي عندهم للتعرف على الرجل الفرنسي، كما لا نلحظ، استتباعا، اي دافع أدبي عندهم يمكن من فهم آرائه واشعاره بصورة اعمق من خلال التعرف على مصادره او تتبع علاقاته مع غيره من الادباء والشعراء والمفكرين كمثل علاقاته مع ملارمه الذي قال عنه فاليري مرة «لقد عبدت هذا الرجل المدهش في الوقت نفسه الذي كنت اجده الرأس الوحيدة»[١٥٠].

لذلك، لن نقف كثيرا عند هذا الموضوع، لانه لا يشكل وزنا في حركة اهتمامنا بفاليري، خاصة ان هذا الاهتمام بحياته[١٥١] جاء بعد عشر سنوات من اهتمام اللبنانيين بترويج اشعاره وآرائه، اي بعد انقضاء الثلاثينات، العهد الذهبي للتعلق اللبناني بفاليري. الا اننا نُلمع، مع غياب الاهتمام بطفولة فاليري وبحياته الزوجية والعائلية، نلمع الى ما تولّت المعرض اثارته من عادات فاليري في الكتابة «كان فاليري ينهض باكراً صباح كل يوم ويعود ذلك الى مزاجه العصبي الذي كان يمنعه من النوم. وكان ينصرف من الساعة الخامسة حتى الثامنة الى معالجة ابحاث خصوصية... فهو يباحث نفسه في بعض المشاكل الفكرية ويكتب هذه الابحاث بخط يده. وبعد الساعة الثامنة يتحول الى العناية بالكتب التي يعدها للنشر والتي يضرب صفحاتها مباشرة على الآلة الكاتبة لانه يجد لذة في الضرب عليها»[١٥٢].

(١٥٠) Voir Dictionnaire Biographique, p: 650.
(١٥١) راجع المكشوف: ١٩٤٥ ع٤١٢ الذي ظهر بمناسبة وفاة فاليري يعرض لكيفية نشأة الشاعر الفرنسي. راجع ايضاً الجمهور: ١٩٤٥ ع٣٨١ ص١١، والمكشوف: ١٩٤١ ع٢٩٧ ص٢.
(١٥٢) المعرض: ١٩٣١ ع٩٧٩ ص٩.

واذا كانوا ابرزوا العناية به محاضراً[١٥٣] فلكي يحصروا جل هذه العناية بما يخص أدبه بالذات ، اذ يندرج ضمن هذا السياق ما اشاروا اليه من سلوكه وطباعه وشخصيته ، فاذا بيّنوا ان فاليري احب الصناعات اليدوية القديمة... باعتبار ان الحدادة والنجارة والنقش والنسيج كانت كالشعر والموسيقى[١٥٤] فهو لدعم وجهة الصنعة في الشعر ، وهذا ما سيعول عليه عمر ابو ريشة حين اعتبر الشاعر كالحداد والنجار والصائغ[١٥٥]...

واذا اثاروا ولعه بالهندسة البنائية التي اعتبرها اتم الفنون انسانية واشدها روعة[١٥٦] فليركزوا على وحدة البناء في القصيدة وعلى اعتبار القصيدة «معضلة هندسية» كما سنرى مع سعيد عقل[١٥٧].

واذا نبهوا الى اعجابه بحضارات البحر المتوسط من يونانية ، وفينيقية وايطالية ، والى اعجابه بالحضارة الالمانية[١٥٨] فلكي يضفوا على اهتمامهم وتأثرهم به طابعا طبيعيا وعضويا قد يزيل عيب التقليد او الاحتذاء.

من هنا اخلص الى الاعتقاد ايضاً بأن عدم اكتراث اللبنانيين بسيرة فاليري يرجع ، بالاضافة الى جملة العوامل التي بينّا سابقاً ، الى تبني هؤلاء المعجبين الابرار موقف معلمهم نفسه اذ اعتبر فاليري ان معرفة سيرة الشعراء ليست غير

(١٥٣) المكشوف : ١٩٣٧ ع٨٩ ص١، وع٩١ ص٤ ، وع١٢٨ ص١ ، و١٩٤١ ع٢٩٥ ص٧، و١٩٤٢ ع٣٣٩ ص٥ و١٩٤٤ ع٣٧٥ ص١٤ و١٩٤٥ ع٤١٢ ص٢٠ ، والجمهور: ١٩٣٧ ع٢٦ ص٢ ، والجمهور: ١٩٤٥ ع٣٨١ ص١١.

(١٥٤) المكشوف : ١٩٤١ ع٢٩٧ ص٢.

(١٥٥) المكشوف : ١٩٣٩ ع١٩٢ ص٩.

(١٥٦) المكشوف : ١٩٤٥ ع٤١٢ ص٧.

(١٥٧) الحكمة : ١٩٥٧ ع اب ص٥٠.

(١٥٨) المكشوف : ١٩٤٤ ع٣٥٠ ص٦ ، و١٩٤٥ ع٤١٢ ص٢٣.
راجع الاديب : ١٩٥٠ ع٢ ص٣٢.

ضرورية فقط «بل ان هذه المعرفة مضرة احياناً»[١٥٩].

غير انهم ، وان تهيبوا اراءه وشخصيته ، فقد اشاروا الى بعض الميزات الشخصية عند فاليري وخاصة في العدد الخاص الذي اعدته المكشوف بمناسبة وفاته عام ١٩٤٥ ، فكان وقوراً ، حيياً ، باسماً ، ساخراً ، عصبياً ، متحفظاً ، يكره الكلام عن نفسه ، ويحتقر الفرد والفردية[١٦٠] . آمن بقوة الارادة وفضيلة العقل[١٦١] ، غير ان كبرياءه كانت تمنعه من البوح العاطفي والتذمر الشاكي[١٦٣] .

ويمكن اختصار النقاط الاساسية التي اثيرت عن شخصيته ، عندنا ، كما يلي :

— الولع باكتناه الاشياء الغامضة والزهد بكل ما هو مألوف[١٦٤] .

— الايمان بأن عقل الانسان «على مثال الكائن» قادر على الخلق والابتكار[١٦٥]، ومن هنا تشديده على «الوعي المطلق»[١٦٦] .

— القدرة العجيبة على التحدث ، فيتكلم ساعة كاملة باحثا في أصعب الموضوعات وادقها دون ان يبدو عليه الارتباك او الجهد او التعب[١٦٧] ، وكان حديثه جذاباً وقيماً[١٦٨] .

على مثل هذا ، تعامل اللبنانيون مع من شكل اسمه «سنّادة لكل مقال يكتب

(١٥٩) المكشوف : ١٩٣٧ ع٩٨ ص٩.

(١٦٠) المعرض : ١٩٣١ ع٩٧٩ ص٩.

(١٦١) المكشوف : ١٩٤٥ ع٤١٢ ص١٧.

(١٦٢) المرجع نفسه ص٥.

(١٦٣) المرجع نفسه ص١٢.

(١٦٤) المكشوف : ١٩٤٥ ع٤١٢ ص٤ وص١٣.

(١٦٥) المرجع نفسه ص١٧.

(١٦٦) المرجع نفسه ص١٢.

(١٦٧) المكشوف : ١٩٤٥ ع٤١٢ ص١٨.

(١٦٨) المرجع نفسه ص٢٠.

في أدب هذا الوقت »[١٦٩] ، او مع من تحدث « الحديث العلوي الساحر »[١٧٠] فكان ابرز المعجبين به ، على الاطلاق ، سعيد عقل[١٧١] ، وصلاح لبكي[١٧٢] ، وأمين نخله[١٧٣] ، وكان ابرز المتصدّين لآرائه الياس ابو شبكه ، فناقش افكاره ، وقبل بعضها ورفض بعضها الآخر.

رابعاً : أفكار فاليري ومواقفه من خلال الصورة اللبنانية

تحدث شعراء ما بين الحربين عن «نظرية فاليري» ووجودها مختلفة عن كل النظريات الاخرى ، بحكم ان فاليري نفسه يتميز عن سائر الشعراء بأصالته الفكرية العميقة . فمن يقل فاليري يقل العقل[١٧٤] وتغليب الفكر التحليلي على كل «عاطفة[١٧٥]».

من هنا اختلف اللبنانيون في تقدير شعره ، فمنهم من تساءل «اين شعر فاليري من شعر فيون (Villon) وراسين(Racine) وبودلير(Baudelaire) ؟[١٧٦] فهو «لا يثير الشعور ولا يهزّ الاندفاع ، ولكن لا بد من أن نقدر عنده الصورة المحكمة حيث يأتلف اللون والصوت والنغمة[١٧٧] . ومنهم من اعتبر فاليري شاعراً «كبيراً» ولكنه غامض[١٧٨]».

(١٦٩) ابو شبكة : خواطر وملاحظات ، المكشوف : ١٩٣٦ ع٥٢ ص٦.
(١٧٠) خليل تقي الدين : في صحبة فاليري احد الخالدين ، المكشوف : ١٩٣٦ ع٤٨ ص٣.
(١٧١) الحكمة : ١٩٥٧ ع١٠ ص٥٩.
(١٧٢) الحكمة : ١٩٥٥ ع١ و٢ ص١١٠.
(١٧٣) المكشوف : ١٩٣٧ ع١٠٦ ص٢.
(١٧٤) راجع تفصيل ذلك في المكشوف : ١٩٣٧ ع٩٧ ص٩.
وصلاح لبكي : لبنان الشاعر ، ص١٨٩.
(١٧٥) موريس صقر : وثبة الشعر اللبناني : الآداب : ١٩٥٥ ع١ ص٧١.
(١٧٦) المكشوف : ١٩٤٥ ع٤١٢ ص٢١.
(١٧٧) المرجع نفسه ص٢١ — ٢٢.
(١٧٨) المكشوف : ١٩٣٨ ع١٥٩ ص٢.

على هذا النحو تتلخص جملة الاهتمامات اللبنانية بشعر فاليري ونظريته في اتجاهين واضحين :

١ — المواقف المضمونية كما أثارها اللبنانيون.
٢ — المواقف الفنية كما أثارها اللبنانيون .

وقد يكون من الجدير ان ننوه ، هنا ، بأن الاتجاه الثاني هو الذي حظيَ بالاهتمام الأكبر، وعلى حساب الاتجاه الاول . ومرد ذلك في رأيي ، يتحدد في تقصير الجيل ، عهدئذ ، عن استيعاب التجربة الشعرية وخلفياتها الحضارية التي يطرحها فاليري ، مما جعل هذا الجيل يتعامل مع هذا الشعر ومع هذه الاراء من زاوية ما يمكِّنهم مخزونهم الثقافي ووعيهم التراثي من استيعابه . وهذا ما يعكس حقيقة قصاراها ان اللبنانيين نقلوا بعضاً من آراء فاليري وأفكاره الى التراث العربي ولم يستعمقوا تجربة فاليري ، كما سنلاحظ من خلال ما ارتسم من مواقف لبنانية على هذا الصعيد .

١ — المواقف المضمونية كما أثارها اللبنانيون

تجمعت كل هذه المواقف في ثلاث قضايا أساسية هي :

— الانسانية

لقد اعتبر اللبنانيون ان شعر فاليري «انساني» النزعة ، «شامل»، و«عميق[١٧٩]» ، لأنه «عصارة حضارية ، ومعرفية وثقافية[١٨٠]» بدليل ما ترى في

(١٧٩) المكشوف : ١٩٤٥ ع٤١٢ ص٦ ص٢٢.
(١٨٠) الاديب : ١٩٥٠ ع٢ ص٣٣.
الحكمة : ١٩٥٦ ع١٠ ص٤٤.

المقبرة البحرية مثلاً ، لوكريس والمعرّي والخيام وطاغور وهوميروس ودانت [١٨١] .

هذا النوع الانساني ، في شعره ، ينسلُّ من «تشوّق» «الى الاعالي [١٨٢]» الى «وجدان الكون بأسره [١٨٣]» ، الى أن «يحوم في اجواء اللانهاية [١٨٤]» ، وذلك لتحقيق المثل الاعلى الذي يتلخص في تأمين سعادة الحياة [١٨٥] .

غير ان بعض المهتمين نظروا الى هذه الدعوة الى السعادة وكأنها العامل على جعل شعره «أشبه بترف عقلي» و« يبتعد عن النضال والتمرد والبطولة [١٨٦]» ، أي يبتعد عن القلق والعطش للحرية الاجتماعية [١٨٧]» ، بل العامل على جعله يبتعد ، من جهة ثانية ، عن «السعي وراء الكسب واللذة والمجد» وعن «العمل على إنهاض مستوى المعيشة [١٨٨]» كما يبتعد عن «موضوع الحب [١٨٩]» .

الطبيعة والكون

انتبه اللبنانيون الى أن شعر فاليري يعبّر «عن الاتصال السري بين الطبيعة والنفس البشرية [١٩٠]» ، عن «الاختلاط بينهما [١٩١]» ، عن «الإندماج بالكون بأسره» [١٩٢] كما نجد في البارك الشابة ، مسيو تست ، ليوناردو ده فنشي ،

(١٨١) الاديب : ١٩٥٠ ع٢ ص٣٣ — ٣٤.
(١٨٢) الحكمة : ١٩٥٤ ع١٠ ص٤٦.
(١٨٣) حوار : ١٩٦٣ ع٢ ص٣٢.
(١٨٤) الأديب ١٩٥٠ ع٢ ص٣٣.
(١٨٥) الاديب : ١٩٥٤ ع١ ص٢.
(١٨٦) الاديب : ١٩٥٤ ع١ ص٢.
(١٨٧) شعر : ١٩٥٨ ع٧ و٨ ص٧٦.
(١٨٨) المكشوف : ١٩٤٥ ع٤١٢ ص١٣ .
(١٨٩) شعر : ١٩٥٨ ع٧ و٨ ص٧٦.
(١٩٠) المكشوف : ١٩٣٦ ع٥٢ ص٦.
(١٩١) الاديب : ١٩٥٠ ع٢ ص٣٤.
(١٩٢) حوار : ١٩٦٣ ع٢ ص٣٢.

فوست ، نرسيس [١٩٣] ، والمقبرة البحرية [١٩٤] ، ولعل هذا الاتصال السري بين النفس والطبيعة هو الوجه الآخر لنزعة الشاعر الانسانية .

القلق والقتامة

وجد اللبنانيون شعر فاليري عامراً بروح «التشاؤم» [١٩٥] ، و«السأم» [١٩٦] ، و«اليأس» [١٩٧] ، ودليلهم الى ذلك ما تمثّله «المقبرة البحرية» ، ، فهي ليست «غير نظرة أخيرة يلقيها حكيم يموت على ما حوله من الاشياء والأشكال والأفكار المتغيرة الدائرة في فلك الوجود» [١٩٨] أو ما تمثله «الأفعى» التي لا تعكس الا «نظرات أكثر تشاؤماً وأزخر بالسخرية والتحليل والقلق» من المقبرة البحرية ، ورأوا ان ما يزيد في قتامة ألوانها «كونها كتبت لمطلع حياة» [١٩٩] .

يلحظ هنا أن أغلب هذه المواقف ظهر بعد مرور العهد الذهبي لاهتمام هذا الجيل بفاليري ، اي بعد مرور الثلاثينات ، او بالأحرى ، ظهر أثر وفاته ، ومع تسلم الجيل الثاني عندنا ريادة خط شعري جديد يطل مع مطالع الخمسينات ، كما هو معلوم .

وعليه ، فان الجيل الأول ، جيل ما بين الحربين العالميتين ، لم يكن في وارد التعامل مع مضمون التجربة الشعرية الكامنة في أشعار فاليري . وكان تعويض

(١٩٣) المرجع نفسه .
(١٩٤) الاديب : ١٩٥٠ ع٢ ص٣٤.
(١٩٥) المرجع نفسه .
(١٩٦) المكشوف : ١٩٤٥ ع٤١٢ ص١٣ .
(١٩٧) الآداب : ١٩٦٢ ع٣ ص١٦.
(١٩٨) الاديب : ١٩٥٠ ع٢ ص٣٤.
(١٩٩) المرجع نفسه .

ذلك بالتركيز على المسائل الفنية والقضايا الشكلية المتصلة بمفهوم الكتابة الشعرية أكثر مما هي تتصل «برسالة» الشعر.

٢ ــ المواقف الفنية كما أثارها اللبنانيون

مهما تعدد المهتمون بفاليري، اوكيفما توزعت مواقفهم، في هذا الاتجاه او في ذاك، يبقى أنَّ جملة هذه المواقف تندرج داخل ثلاث قضايا أساسية هي: الوحي والصنعة، الغموض، والشعر الصافي.

الوحي والصنعة

لا يمكن اعتبار هذه القضية جديدة على الأدب العربي. فمنذ القديم كان الشاعر العربي يتوهم انه «رأى شيطانه وخاطبه وأوحى اليه[٢٠٠]» ويقصد بالشيطان الروح الملهمة المستترة، وهو مصدر العبقرية، على حد ما ذهب اليه الشاعر العربي:

اني وان كنت صغير السن ... وكـــان في العين نبوّ منّي
فـــإن شيطـــاني أمير الجن ... يذهب بي في الشعر كل فن[٢٠١]

كما كان يؤمن بأن الطبيعة بحاجة الى «صناعة»[٢٠٢]، وان كل الفن يكمن في تنقيح الأثر الادبي، وفي اتقان صناعته على نحو ما يذكّر بخط الحوليات الذي سيتحول، مع الاسلام، الى «إعجاز» وضحت معالم خصائصه مع الجاحظ والجرجاني والعسكري، كما هو معلوم.

(٢٠٠) راجع القرشي: جمهرة اشعار العرب، بولاق، ١٣٠٨هـ، ص١٨.
(٢٠١) نقلاً عن محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة ــ دار العودة، بيروت ١٩٧٣، ص٣٦٥.
(٢٠٢) ابو حيان التوحيدي، المقابسات، تحقيق السندوبي (القاهرة ١٩٢٩)، المقابسة التاسعة عشرة.

ونرى أن موضوع الوحي والصنعة، يمثل في العمق، الوجه الآخر لموضوع «الأنا» و«العالم»، فالوحي هو سر الحقيقة الكبرى «يتلقاها» الانسان، والصنعة هي إرادة اليقين المنبثق من صلب الذات. فكان الكلاسيكيون يربطون الوحي بآلهة الفن Muses وكان التفكير المسيحي يربطه بالروح القدس مما جرّ معظم الرومنسيين إلى القول أن العمل الأدبي ينزل مرتدياً ثوبه الكامل[٢٠٣].

وعليه، فان جماعة من الشعراء الشباب، عهد ما بين الحربين عندنا ظل يؤمن بالوحي ولكنهم اسقطوا اداته، اي الشيطان، ورفعوه الى مستوى النبوءة «فأية غضاضة على الشاعر ان يكون وسيطاً لهذه القدرة الخارقة؟ فالانبياء... كانوا وسطاء يتسقطون كلام الله؟[٢٠٤]».

كما ان جماعة اخرى آمنت بالصناعة وبقدرتها الخارقة على اقتطاف الابداع، فعندها، قليلاً ما يأتي الجمال الشعري عفوا[٢٠٥] لأن الشاعر «كالصائغ او الرسام او النجار او الحلاق او بقية أرباب الفنون والصناعات[٢٠٦]» «يقوّي عمله بالمران الدائب وبالاختصاص العلمي الصحيح[٢٠٧]»

وكان لا بد من العودة الى فاليري وآرائه ليدعم بعضهم مواقفه بها، او ليتناولها بعضهم الآخر بالمناقشة.

فأنت اذا رجعتَ الى احدى محاضرتي فاليري الشهيرتين اللتين عربتا عندنا وهي «الشعر بين الوعي واللاوعي[٢٠٨]» مثلاً، وقعت على الافكار التالية:

(٢٠٣) Norah Chadwick: poetry and prophecy, Cambridge, 1952.
(٢٠٤) ابو شبكة: الجمهور: ١٩٣٧ ع٢٥ ص٢.
(٢٠٥) عمر ابو ريشة: المكشوف: ١٩٣٧ ع١٠٠ ص٥.
(٢٠٦) عمر ابو ريشة: المكشوف: ١٩٣٩ ع١٩٢ ص٩.
(٢٠٧) محمد روحي فيصل: المكشوف: ١٩٣٧ ع٨٨ ص٨.
(٢٠٨) المكشوف: ١٩٣٧ ع٨٦.

— العاطفة الشعرية والرواية
— لغة الموسيقي ولغة الشاعر
— الفرق بين الشعر والنثر كمثل الفرق بين الرقص والمشي
— الشعر خالد وموضوعاته تتجدد بالقراءة
— الالهام يقتل الابداع

هذه المعالجات تشكل، في الاصل، المحاور الاساسية التي استقطبت حركة اهتمامنا بفاليري. ودارت حول مفهوم الشعر وطريقة كتابته. فعوّلوا على فاليري حين قال: «أنا أفهم لفظة الشعر بمعناها اللغوي الاصلي فهي تعني باليونانية الصناعة» (٢٠٩).

هكذا أقرّ فاليري بأن الشعر «صناعة عجيبة»، والشاعر «ينظم حين يفيض قلبه ويمتلىء صدره فينطلق لسانه ويقول شعراً ولكم وددت ان يكون هذا الرأي الفطير صحيحا، اذاً لاحتمل الشاعر تكاليف الحياة... ولكن القريحة الفنية قد تتبلد وتظلم حتى لا تعي امرا ولا تنطق حرفاً، فمن يقول بهذا الرأي الغرير يخضع الشاعر لسلطان القدر العابث، ويغدو الانتاج الشعري حينئذ مرهوناً بالمصادفة المؤاتية واللمحة المشرقة، ومتصلا بالوحي العالي والموهبة الخارقة، ولست اعلم افتئاتاً على حرية الشاعر وامتهاناً لكرامته كهذا الرأي القائل العاثر يجعله منفعلاً لا فاعلاً، وحاكماً اميناً يقول ما يُلقى عليه من الكلام، والعجيب ان الكثرة الغالبة من الشعراء لا تجد الغضاضة الذليلة بأن ترضى قانعة بمشيئة المصادفة والوحي» (٢١٠).

هذا المفهوم فُصّل، مرة اخرى، عند تعريب محاضرة «الحاجة الى

(٢٠٩) المكشوف: ١٩٣٧ ع١٢١ ص١.
(٢١٠) من محاضرة فاليري الشعر بين الوعي واللاوعي: المكشوف: ١٩٣٧ ع٨٦ ص١٦.

الشعر» (٢١١)، فركز هــذا الاتجاه، على رأي فــاليري القــائــل ان «الشاعر يخط على القرطاس شعره ثم يأخذ في تنقيح أول وجه من وجوه قريضه تنقيحاً يحيله بعد قليل الى شيء من الجمال والروعة الفتون» (٢١٢). ذلك ان الذين يؤمنون بالوحي الشعري يقتلون العمل والابداع ويرضون الشاعر وسيطا تملي عليه القدرة القادرة ما تشاء من ضروب القول والوان المطالعة، وما لمثل هذا يسخر الفن ويخلق الشعراء. لشد ما هزئنا بالذين كانوا يؤمنون بحلول الجن اجساد البشر» (٢١٣).

هكذا كان موضوع الوحي والصنعة يمثل ايضاً الوجه الآخر للمسألة الاساسية التي امتدت داخل معركة القديم والجديد، منذ العهود العباسية بخاصة، حين رفض المجددون تناول موضوعات لا تراها العين (ابو نواس) كالاطلال مثلا، وحين ركزوا على مسائل الحاضر واشيائه. فأبى شعراء ما بين الحربين ان يكتبوا الا من خلال رؤيتهم الخاصة، ليرونا العالم من خلال منظارهم هم وليس من خلال اي منظار آخر. المطلوب ان يكون الشاعر اميناً على ذاته، والا سقط في التقليد، فمن آمن بطاقة العقل لا يملك ان يستسلم لغير العقل، ولا يقر بأي طاقة اخرى، فلقد اعتقد فاليري ان الآلهة تعطينا مجاناً البيت الاول من القصيدة وقد يكون في هذا البيت «الجرثومة التي تتولد منها القصيدة» (٢١٤). وعلى الشاعر ان يحث النفس وان يكابد حتى يستعيد هذه اللقيا لانها قصيرة النفس ولا تأتي مرة ثانية عفو الخاطر «العاطفة الشعرية حالة نفسية كهذه الحالة الطليقة تظهر على غير انتظام وتعمل في غير استقرار وتضمحل من غير انتظار. تقوم بالمصادفة، وتختفي من اعيننا

(٢١١) المكشوف: ١٩٤١ ع٤٩٧ ص٢ و٣، وع٢٩٨ ص٢ و٣ و٨.
(٢١٢) المكشوف: ١٩٤١ ع٢٩٨ ص٨.
(٢١٣) المكشوف: ١٩٣٧ ع٨٦ ص١٦.
(٢١٤) يوسف غصوب: المكشوف: ١٩٣٧ ع٩٢ ص٦.

بالمصادفة ، وعجيب اثر المصادفة العابثة في ظهورها وفنائها » (٢١٥) .

بهذا المنظور ، يعمل الشاعر الفرنسي على « نشل الالهام من الابتذال » (٢١٦) فلم « يبق الشاعر — فضلا عن الفنان — صاحب شيطان او مولى إلاهة يلبي دعوتها أنّى شاء ، وكيف شاء ، هائماً في فيافي الالهام ... إنما الشاعر وبالتالي الفنان انسان كامل يجمع الثقافة الى السليقة ويقرن الالهام بالصناعة الصارمة » (٢١٧) كما انه يستطيع أن يحقق ما يتمناه في الشعر كما في الرسم والنحت والعلم مستغنياً عما كان نسميه هبة أو موهبة أو وحياً سماوياً (٢١٨) .

هكذا يتحول الشعر الى فاعلية انسانية بحتة . يمكن التحكم بمصدر الخلق الشعري واستحضار الحركة النفسية المبدعة بعد طول المران ودؤوب العمل بوسائل اصطناعية ... كأن يتخير الشاعر اوقات النظم في السحر « او يعب من الدخان والقهوة والخمر ، او يشرف على حدائق الطبيعة » (٢١٩) .

هذا الموقف ليس غريباً عن النظرة العربية ، فالعرب أقروا بشحذ القريحة وباستحثاث الخاطرة ، فكان ابو نواس والاخطل وجرير يشربون الخمر حين يعصى عليهم الشعر ، وكان ابو تمام اذا « اعيته القريحة غطس في صهريج ماء عنده يمكث ساعة فيه » ، كما كان كثيّر عزة يطوف في « الرباع المحلية والرياض المعشبة » (٢٢٠) .

---

(٢١٥) المكشوف : ١٩٣٧ ع٨٦ ص٣.
(٢١٦) هكتور خلاط : المكشوف : ١٩٤٥ ع٤١٢ ص١١.
(٢١٧) فؤاد افرام البستاني : المكشوف : ١٩٤٥ ع٤١٢ ص٨.
(٢١٨) المكشوف : ١٩٤٥ ع٤١٢ ص٢٢.
(٢١٩) من محاضرة فاليري ، المكشوف : ١٩٣٧ ع٨٨ ص٨.
(٢٢٠) راجع جرجي زيدان : تاريخ آداب اللغة العربية وادابها ج١ ص٣٠٢ — ٣٠٣.

وكان من نتائج ايلاء العقل واعتماد وسائل الكد والجهد في استحضار العاطفة الشعرية ، عبر اللغة (٢٢١) ، ان « تغلب العقل على العاطفة » ، في شعر فاليري (٢٢٢) ، كما تغلّب « الفكر التحليلي على لواعج النفس » (٢٢٣) ، فجاءت القصيدة تمثل شخصية فاليري العقلية (٢٢٤) ، وتؤلف بين « الفكر والرمز » (٢٢٥) ، فتنعدم العاطفة أو تجف (٢٢٦) .

غير ان هذا لا يعني ان الشعر لا ينبع من النفس بل « مصدره النفس الباطنة » ، فالشعر حالة تكون بها النفس فوق حالتها العادية ، تشعر فيها باتحادها بالجوهر الالهي ، فتحاول « تجسيد » هذا الشعور بأبيات أو قصيدة يبدو من خلالها هذا العالم الاسمى فتهتز لها النفوس ، لا العقول ، وتذهل بها وترتفع من عالم المادة الى عالم الروح » (٢٢٧) ، هذا اللاوعي « هو تجمع الوعي على شيء ، صورة ، او فكرة ، او عاطفة ، ثم تمركزه في هذا الشيء والاتحاد به في الانصراف عن كل ما عداه اليه ، بحيث يتعطل الوعي وينحل اللاوعي ، فيتم الاتصال ويكون الانخطاف » (٢٢٨) .

وعليه « لا بد للشعر من الوحي والالهام » ، غير ان هذا الوحي لا يأتي من الشياطين ، كما قال بعض العرب القدماء ، بل يتولد ، على حد قول المسعودي ، « على صفاء المزاج الطبيعي وقوة مادة النور في النفس » (٢٢٩) ، فالشاعر لا يصنع في

---

(٢٢١) سعيد عقل : المكشوف : ١٩٣٧ ع٨٩ ص٢.
(٢٢٢) Valéry: Poésie pure, p: 205
(٢٢٣) الآداب : ١٩٥٥ ع١ ص٧١ .
(٢٢٤) حوار : ١٩٦٣ ، ع٢ ص٣٢.
(٢٢٥) شعر : ١٩٥٩ ع١٢ ص٧٥ .
(٢٢٦) المكشوف : ١٩٤٥ ع٣٩٤ ص٩ .
(٢٢٧) يوسف غصوب : المكشوف : ١٩٣٧ ع٩٢ ص١٥ .
(٢٢٨) المكشوف : ١٩٤١ ع٢٨٨ ص٢ .
(٢٢٩) راجع جورج غريب : الياس ابو شبكة ، دار المكشوف بيروت ، ١٩٧٠ ص٢٥٩ .

حالة الوحي شيئا ، ولا يملي عليه الوحي شيئا ، ولا يزيد معارف على معارفه ، ولا يرافقه ابد الدهر ، لينجز ما شرع به . بل يكون هذا الوحي «الشرارة الاولى التي تنير الطريق ، النغمة الاولى ، الشطرة الاولى من القصيدة » [٢٣٠] . وهنا تعويل واضح على فاليري في ما تعطيه الالهة مجاناً ، وتعويل واضح على الاب بريمون في تحديد مفهوم الوحي من خلال هذا الاتحاد بالعالم الذي يتجسد فنياً في اتحاد عناصرها اتحاداً تاماً مطلقاً فتصبح القصيدة «وحدة قائمة بنفسها منفصلة عما سواها ، تامة الخلق : لا زيادة فيها ولا نقصان » [٢٣١] .

قد يكون في هذا الانخطاف مبعث الغموض .

ـــ قضية الغموض

من هذا المنظور ، بدا شعر فاليري «صعب الفهم والمنال » [٢٣٢] ، «غامضاً » [٢٣٣] ، حمل الفلسفة متعباً [٢٣٤] وكتب لفئة مختارة من الناس هي فئة المثقفين [٢٣٥] ، بل للنخبة ممن لهم «مشاركات قوية في الفلسفة والعلوم والفنون » [٢٣٦] .

---

(٢٣٠) يوسف غصوب : المكشوف : ١٩٣٧ ع٩٢ ص٧ .
(٢٣١) المصدر السابق ص١٤ .
(٢٣٢) شعر : ١٩٦٠ ع١٤ ص١١٦ .
(٢٣٣) المعرض : ١٩٣١ ع٩٧٩ ص٩ .
المكشوف : ١٩٣٧ ع٨٧ ص٨ ، وع٩٦ ص٧ .
المكشوف : ١٩٣٩ ع١٢٢ ص١ .
المكشوف : ١٩٤١ ع٣٠١ ص١ .
شعر : ١٩٦٠ ع١٣ ص١٢٧ ، وع ١٤ ص١١٥ و١١٦ .
(٢٣٤) الحكمة : ١٩٥٣ ع٨ ص٢٦ .
(٢٣٥) المكشوف : ١٩٣٧ ع٩٦ ص٧ .
المكشوف : ١٩٤١ ع٣٠١ ص١ .
(٢٣٦) المكشوف : ١٩٤٥ ع٤١٢ ص٣ .

غير ان فاليري انكر على نفسه الغموض ، فقد اصابه مع اللبنانيين ما اصاب ابا تمام مع نقاده قديما . فكان فاليري يصرّح «لا شيء يجذبني كالوضوح » ، وبعد ان عجب ممن يرميه بالغموض تساءل «غامض؟ انا؟ يقولون لي ذلك وأبذل جهدا لتصديقه ، لكني ارى نفسي أقل غموضاً من موسيه وهوجو وفيني » [٢٣٧] .

ففي الاساس «الفهم والدقة والوضوح غاية النثر التي لا غاية له بعدها» [٢٣٨] ، وهذا الغموض يتحصل طبيعياً حين يُراد التعبير عن هذا العالم الداخلي الغامض والخارجي الغامض [٢٣٩] ، أي يأتي الغموض من الهدف الذي يرمي اليه الشعر ، والشعر كالرقص لا يحلو الا اذا اكثر من الروحات والغدوات ، وافرط في اللف والدوران وأمعن في الجيئة والذهوب » [٢٤٠] .

ويذهب سعيد عقل هنا المذهب نفسه ، فيرى ان الشاعر «المسكين ما تراه يعمل وقد اعطي لاخراج احساساته المبهمات الفاظاً وضعية قدَّسها الاستعمال » [٢٤١] . وعليه فمشكلة سعيد عقل هي مع الاستعمال الشائع وليس مع اللغة ، كما سنرى .

غير أنَّ أبا شبكة عارض هذا الرأي بشدة وتصدى له مناقشاً ، فرأى أنّ للشاعر «من شعوره الزاخر ما يصرفه عن هذه الأُلهية . وعندي ان الشعر نزل مرتدياً ثوبه الكامل وهذا الثوب جزء من الشعر لا يتجزأ ، وقدر ما تكون ثقافة الشاعر من الرقي والذوق الموسيقي في روحه ، يكون البيان راقياً في شعره ، وهذه اللفظة التي

---

(٢٣٧) Valéry: Monsieur Teste, in conferencia, 15 mars, 1933
(٢٣٨) المكشوف : ١٩٣٧ ع٨٦ ص١٥ .
(٢٣٩) المرجع نفسه .
(٢٤٠) المكشوف : ١٩٣٧ ع٨٦ ص١٤ .
(٢٤١) سعيد عقل : المشرق : ١٩٣٥ مجلد ٣٥ ، ص٣٣ .

يريدنا بول فاليري ان نختارها ... لا يصح جعلها نتيجة الدأب والاجتهاد »[٢٤٢] .

لقد دارت المعركة ، بين المهتمين ، حول الغموض والوحي ، بشكل نسوا معه الشعر ، نسوا ان ليس المهم الصعوبة او الغموض بل المهم ان ينقل الشعر حالة من حالات النفس الانسانية وانها في غموضها او وضوحها لا يمكن التعبير عنها بالنثر ولا بالكلاسيكية القديمة ، بل ، ان مثل هذه الحالة التي توحي بها القصيدة بين الحلم واليقظة ، تقدِّم لنا صوراً ورموزاً تتجاوز نفسها وتجعلنا ننظر الى انفسنا في ضوء جديد وكأنما نحن رموز لقوى كونية اكبر واعظم . ويبدو سعيد عقل اقربهم الى هذا المنظور اذ جعل همّ شاعريته ان يذكِّر الانسان بأنه عظيم ، بأنه «إله على الارض » على نحو ما كان يردد فاليري ، كما سنرى بالتفصيل .

الشعر الصافي

من الواضح ان الشعر الصافي محصول ما تذهب اليه نظرية الوحي والصنعة ونظرية الغموض بعد ان تستنفدا جميع ابعادهما .

ولم يبعد اللبنانيون عن هذا الاستنتاج ، فعولوا على ما بيَّنه فاليري من ان الشعر الجيد هو حصيلة « الجهد الدائب » والارادة الصابرة والتفكير العميق[٢٤٣] باعتبار ان الشاعر يمتاز بلحظات مشرقة تضيء ما اختبأ بين اللحم والدم ... وينبغي ان يطرح الاوشاب ويحتفظ بالعنصر الصالح النقي ليُذاب في قالب جديد ويقدَّم جوهراً خالصاً للناس[٢٤٤] .

من هنا كان التركيز على ان الشعر الصافي يتحقق بالتحرر من النثرية . النثرية

(٢٤٢) الياس ابو شبكة : الجمهور : ١٩٣٧ ع٢٥ ص٢ ، ومقدمة افاعي الفردوس .
(٢٤٣) المكشوف : ١٩٣٧ ع٨٦ ص١٦ .
(٢٤٤) المرجع نفسه .

عدو الشعرية . ما بينهما يقوم فرق في النوع . في حين اتجه خط من النقد الادبي العربي ليقيم الفرق ما بينهما على مستوى الشكل[٢٤٥] دون النوع . وبهذا تكون جمالية الشعر العربي قد حققت نقلة نوعية هامة . كذلك اقتنع شعراء ما بين الحربين برأي فاليري فرأوا ان تحقيق الشعر الصافي يكون باستغناء القصيدة اكثر ما يمكن عن العنصر النثري «لان الشعر الصافي تماماً مستحيل التحقيق في قصيدة تزيد على بيت او فلذة بيت »[٢٤٦] . ومعلوم الى أيّ حد يستمد عقل موقفه هنا من فاليري الذي كان يرى « ان بناء قصيدة لا تحتوي الا الشعر عمل مستحيل ، وكل مقطوعة لا تحتوي غير الشعر لا يمكن ان تبنى ، لا يمكن ان تكون قصيدة »[٢٤٧] .

ويعتبر سعيد عقل ابرز من عمل على تجذير هذا الانجاز حاذياً حذو فاليري فاعترف للشاعر الفرنسي بأن « الشعر الصافي عبارة لفاليري قالها بكل تواضع في مقدمة كتاب معرفة الآلهة للوسيان فابر دون ان يتصور أي شأن ينتظرها »[٢٤٨] .

وواقع ذلك ان الشعر الصافي «لا يوجد إلا في قرارة النفس ، ومجرد اخراجه الى الناس اضعاف له وذلك لضرورة مزجه بالعنصر غير الصافي» أي النثر[٢٤٩] فالمشكلة تكمن في ان على الشاعر اخراج الحالات النفسية العميقة بألفاظ « تعمدت » على مدلول معروف ، الفاظ هي أدوات النثر نفسها و« قل ادوات غير

(٢٤٥)رغم ان ابن خلدون نحا نحو الصابيء في الفصل فصلاً تاماً بين الشعر والنثر ، وبالاخص نثر الكتابة الديوانية « وقد استعمل المتأخرون اساليب الشعر وموازينه في المنثور ، من كثرة الاسجاع والتزام التقفية وتقديم النسيب بين يدي الاغراض ، وصار هذا المنثور اذا تأملته من باب الشعر وفنه ولم يفترقا الا في الوزن» (المقدمة : تحقيق على عبد الواحد وافي ، القاهرة ١٩٦٠ ، ص١٢٨٦) ، فان خطا طويلا يمتد من ابن طباطبا (عيار الشعر ص٦ و٧٨). الى ابن الأثير (المثل السائر ج٤ ، ص٩) رأى ان لا فرق بين الشعر والنثر في طريقة البناء عند الأول ، وفي الموضوع عند الثاني .
(٢٤٦) سعيد عقل : المعرض : ١٩٣٦ ع١٠٩٧ ص٤ .
(٢٤٧) Valéry: Littérature, 1930, p: 40
(٢٤٨) سعيد عقل : المعرض : ١٩٣٦ ع١٠٩٧ ، ص ٤ .
(٢٤٩) المرجع نفسه ص٦ .

الصافي »[٢٥٠] أي هنا تتحدد العلاقة بين قرارة النفس » و« اصطلاحية اللغة » على انها علاقة تعارض.

غير ان حيلة الشاعر للخروج من هذا المأزق هي اللجؤ الى الموسيقى. ومن هنا « الشعر يقترب جهده من الموسيقى »[٢٥١] وهو موقف فاليريّ يتلخص في اعتبار الشعر هو الموسيقى نفسها كما شدد طه حسين نقلا عن الشاعر الفرنسي[٢٥٢]، وآية ذلك ان الشعر « كلما تجرّد من الكلام واقترب من أن يكون موسيقى ووزناً كان شعراً خالداً »[٢٥٣]، وكلما تمكن الشاعر من أن يكون موسيقياً قبل أن يكون مفكراً وقبل أن يكون ناقل أفكار كان شاعراً كبيراً »[٢٥٤].

واداة هذا التداخل بين الشعر والموسيقى ان يقوم تآلف بين الكلمات والموسيقى وبين المعنى والموسيقى[٢٥٥]، اي يعمد الى الموسيقى في التعبير دون ان يهمل المعاني. فالكلمة في شعر فاليري صوت ذو لون خاص يضيء عادة، يترنم من مكانه في سمفونيا الالفاظ التي هي القصيدة[٢٥٦]. وعلى هذا ذهب احد المعجبين بشعره الى ان يرى ان فاليري لم ينظم القريض الا ليمزجه بالموسيقى مزجاً محكما حتى يحار القارىء او السامع « اشعر هو ام ايقاع صرف »[٢٥٧].

والواضح ان المهتمين بفاليري لم يكتفوا، على هذا الصعيد، بعرض آراء فاليري الخاصة بالموسيقى الشعرية بل ركزوا ايضاً على مهمة فاليري في « خلق لغة

---

(٢٥٠) المرجع نفسه ص٤.
(٢٥١) المرجع نفسه.
(٢٥٢) طه حسين: المكشوف: ١٩٣٨ ع١٧٧ ص٢.
(٢٥٣) تعريب خليل تقي الدين: سميراميس: المكشوف: ١٩٤٥ ع٤١٢ ص١٦.
(٢٥٤) المرجع نفسه.
(٢٥٥) الاديب: ١٩٥٠ ع٢ ص٣٤.
(٢٥٦) المرجع السابق ص٣٣.
(٢٥٧) المكشوف: ١٩٤٥ ع٤١٢ ص١٣.

ضمن اللغة »، فحرر الكلمات التي « قلقلها لوك الالسن » ليعيد اليها قيمها الموسيقية الاساسية[٢٥٨].

من هنا رأى اللبنانيون في لغة فاليري الشعرية « لغة صافية »[٢٥٩]، اشبه بلؤلؤة « في اعماق المنابت »[٢٦٠] كل كلمة عنده اختيرت بعناية بالغة[٢٦١] وبعد بحث وتفكير عميقين[٢٦٢].

غير ان الاهتمام بالموسيقى لم يشدهم الى الاهتمام بموقف فاليري من الوزن والقافية. وكل ما نجده في هذا الصدد، هو ما اشار اليه ابو شبكة من محافظة فاليري على الوزن الكلاسيكي في النظم[٢٦٣].

من خلال ما تقدم، نجد ان المهمتين عندنا بالشعر الصافي، النظرية التي تحتضن جملة افكار فاليري وآرائه الاخرى، لم يتعاملوا معها الا من جهة اللغة والاداء التعبيري حيث ركز على الاستغناء عن النثر في لغة الشعر.

لقد بدا فهم هؤلاء المهتمين بالشعر الصافي مجتزأً ومبتوراً، فهم لم يتطرقوا الى البعد الكامن في هذا السعي وهو اكتشاف معنى الوجود وادراك جوهره والوصول الى المثال[٢٦٤].

ان كلام فاليري عن الشعر الصافي يندرج في خط السعي الفرنسي منذ أواسط

---

(٢٥٨) المكشوف: ١٩٤٥ ع٤١٢ ص١١.
(٢٥٩) حوار: ١٩٦٣ ع٢ ص٣٢.
(٢٦٠) المكشوف: ١٩٣٩ ع٢٢٣ ص١.
(٢٦١) الاديب: ١٩٥٤ ع١٠ ص٣٢.
(٢٦٢) المكشوف: ١٩٣٩ ع٢٢٣ ص١.
(٢٦٣) المكشوف: ١٩٤٥ ع٤١٢ ص٦.
(٢٦٤) Valéry: Pésie pure, O.C. T.C. p: 200

القرن التاسع عشر الى تحرير الشعر من العناصر الغريبة عن روحه . واذا تحدث عن «مزج» الشعر بالموسيقى فلأنه وجد في الموسيقى وبالاخص مع برليوز Berlioz وفاغنر Wagner خير سبيل للتعبير عما لا يعبر عنه والذي بقي الشعر عاجزاً عن الوصول اليه (٢٦٥) . غير ان مرحلة ما بين الحربين العالميتين التي نشط خلالها هؤلاء الشباب عندنا كانت تفتقد الى حركة موسيقية مزدهرة ، لذلك جاء حديث هؤلاء عن الموسيقى حديثا عن ايقاع الوزن واللفظ في اللغة ومن غير ما استعانة بأسرار البنية الموسيقية او آلاتها او قيمها .

من هنا جاء اهتمام هؤلاء اللبنانيين بنظريات فاليري اهتماماً بلاغياً ولم يستنفد عمقها الميتافيزيكي ، فمع الشعر الصافي ، عند فاليري ، يُبحث عن مثال منيع يتعذر بلوغه لانه يشكل حد عالم من الحقيقة الصافية لا يمكن ان تتحد مع ظروف الحياة والواقع . انه حالة اكثر من انسانية ، غير انسانية ، تسعى الى خلق عالم مواز لهذا العالم ولكنه انقى منه .

ومن هنا ايضاً جاء اهتمام هؤلاء اللبنانيين اهتمام من يتعلم ، أكثر مما جاء اهتمام من يناقش أو يتخذ موقفاً مما يتداوله .
على هذا النحو يمكن ان نسجل الملاحظات التالية :

١ — لقد تعرف أدبنا ، في مرحلة ما بين الحربين ، على آراء ونظريات تنسلُّ من منابع ميتافيزيقية تختلف ، في العمق ، عن منابع اللبنانيين الفكرية والدينية . ففاليري ينسل من الروح الاوروبية الفاوستية . يريد ان يعرف ما يستطيع ، ما يقدر ان يفعل ، اكثر مما يريد ان يقدم فعلا رائعا (٢٦٦) . انه روح مسيو تست Teste نفسه. الابداع عند فاليري أن تعمل شيئاً من

(٢٦٥) Valéry: Variété, p: 93

(٢٦٦) **Valéry**: Voir lettre à Gide, 10 novembre 1894, in l'Arche, octobre 1945, p: 22.

لاشيء (٢٦٧) ، بينما شبابنا الذين ينسلون من ثقافات «وَحيْويّة» آمنوا ان رسالة الشعر الجديد البحث عن المثال القابع في عمق الفوق ، ويُعتبر سعيد عقل أميزهم ، وأكثرهم أصالة اذ فهم الابداع أن تقطف من أصل الخلق حقيقة الاشياء. فهذا المسيحي لا يملك أن يؤمن بالعدم على نحو ما آمن فاليري «بعدمية المعرفة» (٢٦٨) ، من هنا غالباً ما أفرغ هذا الاهتمام أكثر هذه الآراء من أبعادها الفكريّة لتُوجَّه في الأعم الأغلب توجهاً بلاغياً ، أو لتُشدّ نحو ما يتفق معها من مشابهات أو مقاربات في صلب الرؤية الأدبية العربية .

٢ — لقد تعرف ادبنا ، في مرحلة ما بين الحربين، على قاموس جديد في النقد، فدخل «المناخ الشعري» (٢٦٩) و«الوعي واللاوعي» ، و«العدوى الشعرية» (٢٧٠) ، و«ما لا يعبَّر عنه» ، او «شيء لا يُحَدّ» (٢٧١) ، و«العمارة» الشعرية (٢٧٢) ، والبناء ، و«الرسالة» الشعرية (٢٧٣) و«ليس في الشعر شكل وجوهر. الشعر وحدة» (٢٧٤) .

٣ — لقد تعرف ادبنا ، في مرحلة ما بين الحربين العالميتين ،على تجربة كان من نتائجها احداث نقلة نوعية مميزة في خط الحركة الادبية العربية ، وخلاصتها الانتقال من معركة الصراع بين المحافظة والتجديد الى كتابة قصيدة جديدة .

(٢٦٧) Valéry: Au sujet du cimétière marin, in Variété III, p:70.

(٢٦٨) Valéry: La Jeune Parque.

(٢٦٩) الحكمة : ١٩٥٤ ع١٠ ص٤٦ .

(٢٧٠) الحكمة : ١٩٥٣ ع١٠ ص٣٠ — ٣١ .

(٢٧١) المكشوف : ١٩٣٧ ع١٢١ ص٢ .

(٢٧٢) المكشوف : ١٩٣٧ ع٩٢ ص١٤ ، مم ركز عليها صلاح لبكي في لبنان الشاعر وسعيد عقل في مجمل احاديثه وكتاباته .

(٢٧٣) المكشوف : ١٩٣٧ ع٩٢ ص٧ .

(٢٧٤) صلاح لبكي : مقدمة ديوان الزورق السكران لمحمود عيسى : ١٩٥٤ .

أي ان النقلة الحقيقية كانت من الحديث عن الشعر الى الحديث عن القصيدة ، وآية ذلك ، كما هو واضح ، ان العناية بتأسيس مفاهيم جديدة للشعر جرّت طبيعياً الى العناية بكتابة القصيدة الجديدة . ولم تقف حدود اهتمام ذلك الجيل اذاً عند كتابة الشعر فقط كما كان في النقد الأدبي العربي .

اردنا ان نحدد بعض الاطر الاساسية لعلامات التفاعل التي نرصدها في تجربة الاهتمام اللبناني باشعار فاليري وآرائه ، لكي نحلل ، في الفصل التالي ، مقومات هذا الانجاز وابعاده في ضمير الشاعرية العربية . لكننا نكتفي هنا بالالماع الى ان الشاعر العربي كان يعيش سابقاً في « معبد » (العالم والوجود) ، وكان يكتفي بوصف ما تقع عليه عيناه في حضرة المعبد دون ان يخطر بباله ان يَمدَّ يده الى الاشياء ليُقلّبها ، ليحلل عناصرها ، ليكتشف ما في داخلها او ليبحث عما خلفها . فالاشياء عند الشاعر العربي « مرايا » الله ، لذلك جعل همه صياغتها في لغة تطابقها[٢٧٥] ، بينما كان فاليري ، حسبما تنبه اليه اللبنانيون ، مسكوناً بهاجس ان لا يترك هذا العالم بعده شبيهاً بما كان عليه قبل فاليري[٢٧٦] وقد اوضح ذلك بنفسه ، غير مرة .

فكيف تم هذا اللقاء بين الضمير اللبناني الشرقي ورؤية فاليري الفاوستية؟ وكيف حملت العربية ، لغة الاسلام ، معاناة هذا التفاعل وابعاده؟

▲

---

(٢٧٥) راجع للمؤلف الانسان وعالم المدينة ، بيروت ١٩٧٨ ص١٧٧ وما بعدها .

(٢٧٦) المكشوف : ١٩٤٩ ع٤٨٧ ص٣ .

الفصل الثاني

شاعرية اللقاء بين عقل وفاليري

— مواقف جديدة

— كتابة قصيدة جديدة

دراسة المواقف الجديدة

كان من نتيجة الانفتاح على الآداب الاجنبية ان ولع الضمير الشرقي بالعالمية وبالكونية . فما كان يستقطب الرؤية العربية والشرقية من تركيز كلي في الجوهر على «سدرة المنتهى»[١] ، نجده ينحو، مع العصر الحديث ، منحى البعد الشمولي لتجتذب الانسانية كل جهوده واهتماماته .

لقد فهم «النهضة» خروجا الى «العالمية»، وانعتاقاً من البيئة الضيقة التي ورثها عن عصر الانحطاط بدليل ما نلحظ الاوساط الأدبية يعمها حديث عن الادب العالمي ، غير أن هذا الحديث بقي يشكل ، على أي حال ، جزءاً من الحديث عن المحافظة والتجديد ، او وجهاً آخر لصلب المعاناة الابداعية الكامنة في عمق الوجدان العربي : أإستعادة لروح الماضي ام دخول في روح العصر؟

واذا جاء هذا الموضوع ليعكس وجهاً آخر لتجربة التوفيق والمصالحة بين السلفية والغربية ، كما طرحتها النهضة العربية التي جسّد خليل مطران ظاهرتها في دعواه الى «أن يكون شعرنا ممثلا لتصورنا وشعورنا لا لتصورهم (العرب القدامى) وشعورهم وان كان مفرغاً في قوالبهم محتذياً مذاهبهم اللفظية»[٢] ، فإنّ منحى التوفيق بين المضامين (الحاجات) الجديدة والقوالب المتوارثة انتهى ، عهد ما بين الحربين العالميتين ، الى التركيز على «العصرية». فاذا اجمع النقاد على ضرورة «ان يتخذ الشعر لسانا للحياة الحاضرة»[٣] ، فإنَّ العقاد اكد أنّ العصرية في الشعر لا تعني وصف منجزات العصر[٤] ، كما أوضح أنْ «ليس المعوّل في معرفة عصرية

(١) القرآن : سورة النجم ، ١٤.
(٢) خليل مطران : المجلة المصرية ، يوليو ١٩٠٠
(٣) طه حسين : حديث الاربعاء ، ط١٩٦٠ ، ص٩٤.
(٤) عباس محمود العقاد : وهج الظهيرة ، طبعة ١٩١٧ ، المقدمة.

الشاعر على وصفه الاختراعات العصرية ولكن على كيفية الوصف ووجهة النظر» كما جاء في الفصول عام ١٩٢٧ .

من هنا كان التركيز على «الانا» التي حمل لواءها الرومنطيقيون عندنا .

لم يغب سعيد عقل عن هذا المدار ، فدل على «ان الادب العالمي لا يقوم كما يتوهم البعض بأن يصف اللبناني فرنسا او افريقيا ، او الفرنسي لبنان او الهند ، بل يقوم بوصف ما هو فوق الزمان والمكان ، يقوم «بوصف النفس» — والنفس واحدة في العالم»[٥] .

غير أن وصف النفس هنا يختلف عما رسمه منظور الرومنطيقيين . فسعيد عقل بعيد عنهم ، بل بادلهم العداء . هو لم يهتم بالانفعالات الفردية ، بل بالنفس «فوق الزمان والمكان» ، فيرتد على الرومنطيقيين ، ليحذو حذو فاليري في طلب مادة اكثر صلابة ، وشكل اكثر صفاء[٦] .

ليس في اختصاص البحث ان يدرس موقف عقل من الرومنطيقية وعلاقته بها ، بل نكتفي بالالماع ، في هذا السياق ، الى ان سعيد عقل انقذ الشعر عندنا من الرومنسية ، ودفع به الى رسم حركة الذات — المطلق .

ولفهم حركة الذات — المطلق ، نكتفي بتحليل ثلاثة مواقف نعتبرها المصادر الاساسية ، والمفاتيح الكبرى لعالمه الشعري . الم يقل ، منذ ١٩٣٥ ، ان «منجم الشعر مثلث : الطبيعة ، والنفس البشرية ، والفكر البشري»[٧] .

واما المواقف فهي :

(٥) سعيد عقل : الشعر اللبناني باللغة الفرنسية ، المشرق : ١٩٣٥ ع٣ ص٣٨٤ .
(٦) Valéry: Situation de Baudelaire, in Variété II, p: 148.
(٧) سعيد عقل : المشرق : ١٩٣٥ ع١ ص٣٣ .

أ — مفهوم الخلق ومعناه.

ب — من الطبيعة — الواقع الى الطبيعة — المطلق، او عدمية المعرفة ام فرح اليقين؟

ج — الانسان مركز الكون، او الانسان — الاله.

أ — مفهوم الخلق ومعناه

ان تكون شاعراً، في منظور سعيد عقل، فهذا يعني انك لست تلقائياً. الشاعر كائن ثقافي. والشعر «محاولة تأليف Synthèse بين شتى العوالم التي اكتشفتها وهي عالم الفلك Cosmos وعالم اللاهوت (أي معرفة الخالق عند كل امرىء مؤمناً كان او غيرمؤمن) وعالم الرياضيات، وعالم الموسيقى، اضف الى كل هذا حرارة الجسد الموحية»[٨].

لقد اكد سعيد عقل ان «الانسان لا لشيء الا ليعرف» ومنتهى المعرفة ان يبدع كما من عدم[٩]. المعرفة ولادة جديدة، ولادة حقيقية. الشاعر اللبناني، مفتون بالعلم، معجزة القرن الاخير، وبالميتافيزيقيا «انقذت الأدب من كونه بضاعة تعيش ورفعته ليصبح تعبيرا لموقف خاص من الكون»[١٠].

من هنا كان سعيه الى الانتقال بفن الشعر من الغريزة الى العقل. وهذا انجاز لمالارمه الذي اعتبر ان على الشاعر «ان يخلق من جديد في العالم». فرسالة الشعر ان «تنظم» العالم وان تحقق تناغمه الممكن[١١]. في هذا السياق يندرج سعيد عقل

(٨) سعيد عقل: الحكمة: ١٩٥٧ ع اب ص٥١.

(٩) سعيد عقل: كاس لخمر، بيروت ١٩٦١، ص٨٤.

(١٠) سعيد عقل: الحكمة: ١٩٥٧ ع اب ص٥٢.

(١١) Mallarmé: Lettre à Cazalis, Voir H. Mondor. p: 293.

ليؤكد «هدفي الاول العمق مع التناغم» و«هذا ما لم يعرفه الشرق»[١٢].

سعيد عقل، على نحو مالارمه، عبر، شعرياً، من الميتافيزيكي الى الجمالي. فمالارمه وجد الجمال وراء العدم[١٣]. اي هو مشدود الى العلاقات الخفية التي تنتظم هذا العالم. من هنا يتحد الجمال والمطلق عند الشاعر الفرنسي. ومن هنا ايضا لا يوجد الا الجمال، وما عدا ذلك فأوهام. والى القارىء نثبت فقرة من رسالة مالارمه المؤرخة ١٤ ايار:

«Il n'y a que la Beauté — et elle n'a qu'une expression parfaite — la Poésie, tout le reste est mensonge — excepté pour ceux qui vivent du corps [١٤] l'amour, et cet amour de l'esprit, l'amitié... pour moi la poésie me tient lien de l'amour parce qu'elle est éprise d'elle-même, et que sa volupté d'elle retombe délicieusement en mon âme». [١٥]

أي العدم وحده هو الحقيقة، وليس عالم المثل الافلاطوني وعالم العقل المطلق الهيجلي. انه «التأليف» (Synthèse) بين كلية الزمان والمكـــان (Igitur)، فبديل ارث العِرْق، يطرح مالارمه حلما جديداً، حلم الجمال المطلق[١٦].

سعيد عقل تبنى هذا الاتجاه و«لبننه».

لقد حدد رسالته الشعرية بـ«خلق كثافة جمال»[١٧]. أي اذا كان رامبو يعتبر اننا بالكلمة نغيّر العالم، فالشاعر اللبناني يعتبر على نحو ما كان يرى دوستويفسكي ان بالجمال ننقذ العالم، و«يكفي ان تتناول المواد الخام يد وراءها ذات فريدة

(١٢) سعيد عقل: الحكمة: ١٩٥٧ ع اب ص٥١.

(١٣) Mallarmé: Lettre à Cazalis, voir G. Mychaud: p:176

(١٤) سعيد عقل تحدث عن مرارة الجسد في معرض تحديده للشعر.

(١٥) Mallarmé: Lettre à Cazalis, 14 mai 1867, in H. Mondor... p:238

(١٦) Mallarmé: Vers et prose. p:192.

(١٧) سعيد عقل: الحكمة: ١٩٥٧ ع اب ص٥١.

الذات لتجترح من جديد الاعجوبة التي اجترحت في اول الزمن »[١٨].

لا بد من الوقوف عند العناصر الاساسية التي يحددها عقل لخلق الجمال :

— المواد الخام، أي ان الخلق لا يمكن ان يكون من لا شيء، بل هو شكل تعامل الانسان مع ما هو موجود.
— الذات الفريدة : الفرادة أصل الخلق، والخلق لا يكون بالاتيان على مثل، او بتطبيق قواعد سابقة.
— اعجوبة أول الزمن : منتهى الجمال وكماله في بكارة الزمن الاول حيث كل المثال.

هنا يظهر الاختلاف العميق والتباعد الطبيعي بين عقل ومالارمه : فمالارمه وتلميذه فاليري ينسلان من الروح الاوروبية الفاوستية. يريدان ان يعرفا ماذا يستطيعان ان يفعلا اكثر مما يريدان ان يقدما فعلاً رائعاً حسب ما كان يوضح فاليري نفسه[١٩]. هذه هي، في الاصل، روح ميسيو تست نفسه.

بينما سعيد عقل مشدود، الى مثال قابع في عمق «العلُ». فاليري باحث عن قدرة. وعقل مشدود الى الجوهر. فاليري مسكون «بالبحث»[٢٠]، وعقل اليف المثال.

الابـداع عند فاليري ان تعمل شيئا من لا شيء؟[٢١]،اذ يقوم تفكيره، في الاساس، على «عدمية المعرفة»، أي لما كانت المعرفة غير ممكنة فإنّ اللغة الشعرية تكتسب مطلق الحرية في أنْ تسقط مخلوقاتها في العدم. والكلمة هي «الوسيلة»

(١٨) سعيد عقل : الحكمة : ١٩٦٣ ع٤ ص٢٦.
(١٩) Valéry: voir lettre à Gide, 10 novembre 1894, in l'Arche, octobre 1945, p:22.
(٢٠) Valéry: Réponses, p: 37
(٢١) Valéry: Au sujet du «Cimetière marin», in variété III, p:70

التي يلجأ العقل اليها لكي «يتكاثر في العدم». فالواقع وجود عرضي. المهم هو اللاواقع. هو فوق الواقع. هو الحلم. ألم يقل ايضاً «ليس هنا شيء اجمل مما لا وجود له». غير ان سعيد عقل تبنى الرؤية من غير أن يتبنى خلفياتها. فطلب المحال، ولكن ليس لأنه «لا وجود له»، بل لانه «عالم المثل»، فعند عقل لا وجود للعدم. وليس سفره سفرا الى بلاد الوهم. وعليه، رأى سعيد عقل الابداع ان تقتطف من أصل الخلق حقيقة الاشياء. فهذا المسيحي المؤمن لا يملك أن يؤمن بالعدم. من هنا كان عمق التباعد في بُعد «الافق»، أي في رمز المطلق عند كل من عقل ومالارمه، مما سنفصله في موضع لاحق.

عنـد الشاعر اللبناني ليس المطلوب أن «تغيّر» هذا العالم، او أن تخلق عالماً جديداً وهما همّا الحداثة الشعرية في الآداب المعاصرة على الاطلاق، بل «أن تخلق انت بيدك تلك هي الامثولة، ذاك هو فض اللغز»[٢٢] اذ ليس الانسان خلاقاً أي موجداً من لا شيء، ان هو الا صانع، أي مطلع شيء من أشياء موجودة[٢٣]. من هنا، الشاعر هو عارف، والمعرفة المنشودة هي غير المعرفة العلمية التي تحدد، في زمن معين، قوانين لوقائع في الطبيعة، بينما المقصود هو أنّ الشاعر يضيء خارج حدود الزمن العلاقات الكونية، فشعر عقل يسعى وراء علاقات جديدة بين الانسان والعالم. وفي هذا المعنى، يعتبر مالارمه أن الشعر هو وحده الابداع الانساني الممكن[٢٤]، لذلك لن تكون وظيفة الشعر نقل الاشياء او تصويرها، كما لن تكون خلق أشياء جديدة، بل وظيفة الشعر أنْ «يكتشف» الشاعر ما في الاشياء والعالم من شعر[٢٥].

(٢٢) سعيد عقل الحكمة : ١٩٦٣ ع٤ ص٢٦.
(٢٣) سعيد عقل : كاس لخمر، هامش ص٨٦.
(٢٤) Mallarmé: oeuvres complètes, p:870
(٢٥) ورد كلام مالارمه في H. Mondor: Vie de Mallarmé, t II, Paris, Gallimard, 1942.

وعليه ، فبديل «الافصاح» في البلاغة العربية ، طرح عقل «التأمل». من هنا التركيز عنده على «المافوق» من خلال منظور صوفي مسيحي ، فتتحدد عنده اصولية التسامي Transcendance التي رسمت وظيفة الشعر في البحث عن الجمال . ولا يخفى أنّ كثيرا من بذور هذا المنطلق موجودة عند مالارمه ، وشرحها فاليري في Variété, II حين كتب Lettre sur Mallarmé

كل ما يريده هنا سعيد عقل هو تأكيد الذات : تأكيد جدارتها وحريتها ، وكأنه يرد بذلك على الجمالية العربية التي تبحث عن تأكيد ذات الله . وعلى هذا يقف سعيد عقل في موقع ثالث بين مركز الرؤية العربية ومركز الرؤية الغربية الفاوستية .

من الله والشيطان ، الى الله والعبد ، مروراً بالحلال والحرام ، الآخرة والدنيا ، الخير والشر ، الروح والجسد ... على مستوى البُعد الميتافيزيكي ؛ الى الوحي والصنعة ، المحافظة والتجديد ، المعنى واللفظ والمضمون والشكل ... على مستوى البعد الفني الشعري ... هذا هو التاريخ العميق للأنا العربية .

في الرؤية الاسلامية لا يعاني عبد الله دراما التناقض والصراع بين الالهي والانساني ، وهي الحكاية العميقة لتاريخ العالم .

الرؤية الاسلامية اقامت بُعد الخضوع لله ، بُعد الغاء الذات لتذوب استسلاماً في ذات الله .

سعيد عقل سعى ، من موقع آخر ، الى رفع الذات الانسانية الى مستوى الذات الالهية (فالانسان على صورة الله ومثاله) لتكون جديرة بالاتحاد في الله ، عبر السفر في المطلق ، متوسلا الحب . هذا هو بُعد المرأة اساساً . وهذه هي وظيفة

الغزل[٢٦] . سعيد عقل لم يحب امرأة معينة . احب نوع المرأة[٢٧]، ولذلك انتهت المجدلية ، رمز الخطيئة في عيني الناس ، الى أن تكون «طيف اله»[٢٨] .

الرؤية العربية تعيش ، في العمق ، مرحلة ما بعد سقوط الانسان (سقوط آدم من الجنة) ، وسعيد عقل ، بمسيحيته ، يجهد في الارتفاع على هذه المرحلة ليعيش مرحلة الأنس الى الله . أي سعيد عقل ، على عكس فاليري ، الذي كان يناضل كل شيء ويقاتله[٢٩] ، هو، من جهة ، كالاسلامي ، ضد الدراما ، ومن جهة ثانية ، غير الاسلامي الذي الغى ملحمة الصراع مع الله عن طريق الاستسلام .

هنا سعيد عقل نقل العربية من السلفية الاسلامية الى مغامرة جديدة . السلفية الاسلامية تعبِّر عن تطبيق النص ، عن حفظ اليقين الضائع . بينما تجربة سعيد عقل تعبِّر عن العيش مع اليقين نفسه . الواقع ليس همّ سعيد عقل حتى يناضل من اجل تخطيه او تغييره . ليس يقينه يقين ما قبل السقوط ايضاً حيث لا يعي الانسان ذاته . بل عقل وفاليري يبحثان عن الأنا المطلق ، وخصوصيتها الوحيدة هي ان تكون[٣٠] . ولكن اختلفت طريقة كل منهما في هذا البحث : فآثر فاليري الصراع ضد الواقع كما هو معلوم ، وآثر عقل السفر في نعيم المطلق مسقطاً طرفاً من اطراف الصراع ، الا وهو الواقع .

---

(٢٦) دعا سعيد عقل الى «استغلال الغزل لكي تفجر على ضوئه ومن خلاله كل القيم من لاهوت وعلم وفكر ومحبة وخلق وفهم»، راجع الحكمة : ١٩٥٧ ع اب ص٥٢ .

(٢٧) كان يبحث على غرار فاليري ، عن المرأة «الشقيقة السرية» لنفسه كما قال في البيت ٤٨ من قصيدته La Jeune Parque

(٢٨) سعيد عقل : المجدلية : البيت الاخير. وقد انتهت هنا الى المرأة التي نجدها عند فاليري في قصيدته Les pas «شخصاً نقياً ، ظل آله» حيث تتعلق بها ، كما اوضح فاليري في موضع آخر ، «كل رغبة الكون». Variété, I, p:197

(٢٩) Valéry: Monsieur Teste, p:33

(٣٠) راجع سعيد عقل : قدموس ص٥٨ حيث يقول «شأ تزلزل دنيا ...» وراجع Valéry: oeuvres complètes, IX, 48, en marge

اذاً العربية مع سعيد عقل «غامرت». ولكن غامرت لتثبت الأنا المطلق، لتثبت أنّ الانسان جدير بأن يكون شبيها بالله. أي العربية هنا لا تعبّر عن ذات الله. بل عن قدرة الانسان. العربية لا تعبّر عن خضوع الانسان لله، بل عن تحقيق ذاته ارتفاعاً الى الله. فمعانقة الكون لا تكون الا من خلال تحقيق الذات. بدليل ما اكده عقل في قصيدته «انا الشرق»: اذ اعتبر الكتابة كما عند فاليري، دورة ذات تنطلق منها لتعود اليها:

قل الفتح غمسك في الذات كفا من الصلب
ورشفك نفسك رشف العتيق من المشرب

العربية تعبّر عن «حتمية» وحدة الانسان والله. هكذا يكون عقل، كفاليري أخرجا الانسان من فرديته ليعانق الكون[٣١]، وهي تجربة جديدة للعربية عرفنا بعض وجوهها في الحقل الصوفي.

وعليه، فكلاسيكية سعيد عقل ليست سلفية، بل هي دخول في عمق التراث لينحى التراث منحى جديداً أو آخر. هاجسه خلق حاضر جديد يكون على قامة الانسان، وليس تسجيل موقف من واقع قائم، وليس استعادة ماضٍ مهما شرف. بل قيمة الماضي من مدى كونه قادراً على «الاحياء» ليس في حاضر قومي، بل في حاضر كوني. قيمته من مدى كونه قادراً على الاسهام في عقد لقاء الروحي بالزمني، أي ليست العلاقة بين الواقع والمطلق علاقة تصادم.

لذا، فان هاجس عقل البحث عن الرائع الصعب، عن لقاء الشرق والغرب، اي عن رحم هذا الحضور «المتوسطي». من هنا كان الشعر عنده اساساً «محاولة تأليف بين شتى العوالم»، كما رأينا.

---

(٣١) Valéry: Cahiers V, p: 151, voir également tel quel, I, p: 488
وراجع سعيد عقل ايضاً: رندلى ص٧٩ — ٨١

ب — من الطبيعة — الواقع الى الطبيعة — المطلق، او عدمية المعرفة ام فرح اليقين؟

من الطبيعي ان تجذب العربية من يتعامل معها الى المطلق، فكيف اذا كان المتعامل معها مسكوناً بالمطلق؟

غير ان نشدان المطلق لا يعكس هنا غياب الله، كما يمثل لنا Kirilov عند دوستويفسكي في الشياطين Les Possédés، او كما يمثل لنا الانسان المتفوق Superman عند نيتشه. بل يعكس، من باب اولى، ان الانسان جدير بالله وقرين له. يعكس الوهية الانسان نفسه: أي ان سعيد عقل لا يؤمن مع نيتشه بأن الوهية الانسان لا تكون الا بموت الاله. العلاقة بين الانسان والله ليست علاقة تصارع او تنازع تؤدي الى استسلام الانسان لله، كما نجد مع الاسلام بامتياز، او الى موت الله كما نجد مع نيتشه بكل وضوح. العلاقة هنا علاقة امتداد: فالفرح الحقيقي هو فرح ان يجد الانسان والله نفسيهما معاً.

هكذا شاء قدموس، والمجدلية، ورندلى ثلاثة نماذج لتقرّبٍ جديد من الله، بينما نجد، في الغرب، نموذجين لما انتهت اليه الرؤية الفاوستية، هما هتلر، وستالين إذ أراد أن يحلا محل الله.

هكذا تحرر سعيد عقل من مناخ رومنسي تملّك الحقبة التي نشأ خلالها، فقفز من «العودة الى الطبيعة» الى لقاء «فوق الطبيعة»، هذه هي المغامرة الجديدة. هذه هي المغامرة اللبنانية.

عند اللبناني، ان تتعامل مع اللغة يعني أن ترحل عن الواقع، أي ان «تتنبأ» كما يريد فاليري، ابن الحضارة المتوسطية[٣٢]. أي الابتعاد عن النقل والوصف، وعن نسخ «التطابق» بين اللغة والاشياء. في كل نبوءة نبض ولع بالمثال كما يجب ان

---

(٣٢) Valéry: Rhumbs, in Tel quel, II, p: 59

يكون. وادراك المثال يتم بالانطلاق من الجذور الاولى ولكن من غير ان تمشي الدرب نفسها الحافر على الحافر. ادراك يتم بالانطلاق من تحقيق الذات، لأن الذات لا تتعارض مع الذات الالهية.

اللبنانيون، في قراهم وجبالهم واريافهم، عشيرو الروح الالهي، لذلك كانت هجرة اللبنانيين من مساقط رؤوسهم الى المدينة توازي هجرة اللبنانيين عن نفوسهم الزاخرة بالخصوصيات الخلاقة وحركة ضياعهم وسط طاحونة العصر.

هكذا تبنى لحمة المكان والنفس في الوجدان اللبناني. لذلك غلب على الابداع الادبي اللبناني عنصر الحنين، الذي لم يكن مجرد حنين الى مسقط الرأس، وهو كثير في اشعار العالم، بل يمثل، في رأيي، حنيناً الى لبنان باعتباره «ريف العالم».

في الضمير اللبناني لا قيمة لحركة الزمن خارج المكان. وكلما تقطعت اللحمة ما بينهما في الواقع، سكنت اللبناني غربة دفعته على الدوام، الى التجاوز لادراك هذه اللحمة، وكلما تحققت اللحمة سكن اللبناني زخم دفعه، على الدوام، الى الاستشراف.

في الضمير اللبناني الزمان هو «حركة» المكان بالذات اللبنانية نحو «انسنته»، يقول «رسالة لبنان تكثيف الانسانية في الانسان» [٣٣]، والمكان هو «وعي» الزمان بنبض الحرية التي تدفع، وحدها، نحو العمران: هذا هو أصل المغامرة اللبنانية سفر الذات في يقين المطلق «تفري المجهول» [٣٤]، لكي «نبني أنّا نشأ لبنانا» [٣٥] ويعتبر شعر سعيد عقل نموذجا لهذه الرؤية. فعنده، لا وجود للزمان خارج المكان

(٣٣) سعيد عقل: قدموس ص٢٢.
(٣٤) سعيد عقل: قدموس ص٦٣، ٦٩.
(٣٥) سعيد عقل: قدموس ص٧١.

«نزرع الفكر في الارض» [٣٦]، الزمان هو حركة المطلق الى النهوض، الى اليقظة [٣٧]، والا فهو تكرار استهلاك «شأ تزلزل دنيا وشأ تبن دنيا» [٣٨]. همه «أنسنة» الأرض فتحيل «الوحش غير ذي أظفار» [٣٩]، وسنفصل ذلك في حديثنا عن «الانسان مركز الكون، او الانسان ـــ الاله».

على هذا، نقل سعيد عقل الهم من الصراع بين الروح والمادة، بين الطبيعة والمدينة، وهو ما شغل المهجريين (جبران)، الى التكامل بين الانسان والاله، مما عبأ شعره بفرح الاطمئنان ولذة اللقيا: سعيد عقل نهاية موجة المهجريين وبداية الحداثة قبل أن تتشكل هذه الحداثة في اتجاهات البحث عن عالم هو غير عالم سعيد عقل، على أي حال.

كما ان خلود سعيد عقل ليس خلوداً رومنطيقياً في الطبيعة، في روح الاشياء الجميلة، بل هو في نعيم الانسان والدين. لم نجد، في شعره، ما يطلعنا على يأسه من عقم الانسان كما نرى مع أديب مظهر مثلاً. وهنا يخالف سعيد عقل فاليري الذي اعتقد بأن الحياة خطيئة العدم.

من هنا يبين اختلاف نوعي بين شاعرية سعيد عقل ومعظم شعراء جيله في لبنان ومصر، فاذا كانت دعوة جيله الهروب كما تتبدى في الالحان الضائعة (١٩٣٤) لحسن كامل الصيرفي، و«الزورق الحالم» (١٩٣٤) لمختار الوكيل و«الملاح التائه» (١٩٣٤) لعلي محمود طه، و«من وراء الغمام» (١٩٣٤) لابراهيم ناجي... مع كثير غيره من المجموعات الصادرة في الثلاثينات تمثل في مصر، «الانفاس المحترقة» (١٩٣٣) ابو الوفا، في ضمير الرؤية حينئذ؛ واذا

(٣٦) سعيد عقل: قدموس ص٦٢.
(٣٧) سعيد عقل: قدموس ص٦٥.
(٣٨) سعيد عقل: قدموس ص٦٢.
(٣٩) سعيد عقل: قدموس ص٥٨.

كانت «ارجوحة القمر» (١٩٣٨) لصلاح لبكي، و«الواحة» (١٩٤٣) لصلاح الاسير، و«القفص المهجور» (١٩٣٦) ليوسف غصوب و«لمن» (١٩٥٢) لالبير اديب ... تمثل «نشيد السكون» (١٩٢٨) لأديب مظهر فان جميع هؤلاء كانوا يبحثون عن «الممكن الضائع» (بشر فارس)، عن «الخفاء المعلي» (عمر ابو ريشة)، حيث روح الكمال (جماعة ابوللو).

أي، ان لم يرق الواقع لهؤلاء فبديل أن يفتتوه ليغيروا تركيبه (بودلير، ورامبو ورواد الشعر الحديث في الغرب)، فقد عوّلوا على هجرانه ليغنوا العالم الآخر باعتباره الحل.

غير أن سعيد عقل ارتفع عن الواقع لا ليغيره ولا ليهجره. ليس الواقع همه. بل ليرجع الى عالم ما قبل السقوط «نغترب في الفوق، والآخرون في الامام»[٤٠]. عقل لا يعاني الخطيئة ليس هو الانسان العبد لله، وليس هو الانسان الحاقد على الله. انه الانسان — الاله. وكل شعره سفر باتجاه الالوهة من اجل «السير صعدا من غباوة المادة الى وعي العقل»[٤١].

لم يكن في مقدور الفن الذي اتخذ العربية سبيل حضور الا ان يكون كلاسيكياً ولكنها، مرة اخرى، كلاسيكية جديدة. ليست هي مجرد احياء. بل آمنت ان الابداع هو القدرة على التعامل مع الكلمات بهدف استعمالها استعمالا اخر، اي اعطاء مضمون جديد الى كلمات القبيلة. تطورت التجربة الشعرية العربية من خليل مطران الى سعيد عقل، أي تطورت من التأكيد على «القالب التراثي + انا الحياة»[٤٢] الى التأكيد على «التراث + انا الفنان»[٤٣].

(٤٠) سعيد عقل: قدموس ص١٤.
(٤١) سعيد عقل: قدموس: المقدمة ص١٣.
(٤٢) خليل مطران: المجلة المصرية، يوليو ١٩٠٠.
(٤٣) سعيد عقل: الحكمة ١٩٥٧ ع اب ص٥١.

وهكذا، فليجد الفرح الضائع، دخل سعيد عقل، المؤمن، في نظام جديد للاشياء، هو غير نظام الطبيعة، ولكنه ليس مخالفاً، بالضرورة، لنظام الطبيعة. لم يكن عقل مولعا بمخالفة الحياة اليومية قدر ما كان مشدوداً الى اعلى سلم التسامي Transcendance وكان مقتنعا بأنه يستطيع ان يدرك الله انطلاقا من نفسه وليس عن طريق الواسطة، إذ أكد غير مرة «فرض الصمت فرضاً وانتداب الذات الى تذليله»[٤٤].

ج — الانسان مركز الكون، او الانسان — الاله.

رأينا كيف أن تحقيق الذات — المطلق شد سعيد عقل عن الطبيعة — الواقع وكل ما يتصل بها من اساليب تعامل او من مواقف عرفناهما عند الرومنسيين، يمجد الانا، ليس من قبيل التفاخر والتباهي، بل من قبيل السعي الى «فض اللغز»، والى اثبات ان الانسان جدير بالحياة وبالكون. هنا عدم التفات الى الوراء، الى ماض نجد فيه كل حضورنا. بل الالتفات الى الماضي يكون بحكم ان هذا الماضي جزء من قدرتنا على الحضور الدائم، لذلك اعترف فاليري «اني جعلت من فكري صنمي»[٤٥].

على هذا يرتسم حدّان اساسيان لشاعريته:

١ — لم يعد ما هو موجود يشكل اطار الشاعرية، ولم يعد الهم الفني اذاً صياغة هذا الوجود في لغة مطابقة.

٢ — لم يعد الماضي — الطلل يشكل نسغ هذه الشاعرية، ولم يعد الهم الفني اذاً بذل الجهد في استعادته بشكل او بآخر.

(٤٤) سعيد عقل: الحكمة: ١٩٦٣ ع٤ ص٦.
(٤٥) Valéry Mr. Teste, in Variété I, p: 23

لم يعد الشاعر يرى نفسه مركزاً لعالمه الخاص ، بل تحول الى افق اكبر. يتحقق مع سعيد عقل تحول المثالية الذاتية الى مثالية مطلقية ، تماماً كما عند فاليري .

يقول سعيد عقل في رندلى :

اجمل من عينيك حبّي لعينيك   فـان غنيت غنى الوجود
سكناك في الظن ، وهذي الدنى   تلهف بـاك ، وقلب حسود
كوني يكن للعمر معنى الطلا   والثواني فوح مسك وعود
موعدنا هنيهة افلتت   في الدهر تختط وتمحو الحدود
والكون اشهى ما تراءى لنا   ارجوحة طارت بنا لا تعود[٤٦]

او يقول :

ونحن اولي الشعر ، نهمي هناء
على الناس ، والناس لا تشعر
حملنا الربيع على الراحتين
فمنا ومن حبنا العنبر
واعمارنا ملتقى شفتين   نميل بها الكون او نسكر[٤٧]

الجمال هنا هو الفكرة الام المولدة لمختلف انفعالات الشاعر ورموزه في «رندلى» ، وذلك باعتبار ان جميع الموجودات تشعر وتتبدل بعامل شغفها بالحسن. ويحضرني هنا قول فاليري ، بهذا الصدد ، في كتابه «فوست» :

Faust qui devait périr, il n'est rien de fatal
Qui ne le cède à quelque charme
Comme l'amour fait d'une larme
Un pur poème de cristal

---

(٤٦) سعيد عقل : رندلى ص٧٩ — ٨١ .
(٤٧) سعيد عقل : رندلى ص٣٣ — ٣٤ .

او قول فاليري في قصيدته الشهيرة : La jeune parque
«Tout l'univers chancelle et tremble sur ma tige».

ولكن عند فاليري ، في قصيدة البارك الشابة ، نجد صراع الالهة الشابة ، اي نفس الشاعر ، بين عالم السماء ، عالم الاسرار والكمال والفرح المطلق ، من جهة ، وعالم الارض ، عالم الالم والمرارة ، من جهة ثانية. وتختار الآلهة ان تعود الى السماء. وعند عقل لا وجود للصراع ، بل سفر من عالم الارض باتجاه «الفوق». انه ، في العمق ، رحيل من عتمة الذات الى ضوْ العقل. من هنا سر دعوته الى تغييب العاطفة او الى تخفيف دورها في الشعر على نحو ما دعا فاليري .

ففاليري في البارك الشابة يرى نفسه أشبه بآلهة تخلت عن مسكنها السماوي الاعلى لتشارك في متاعب الحياة الفانية ومصادفاتها. أي يصور نفسه ممزقاً بين أفكاره وأفعاله. غير ان شاعرنا يستعير صورة هذه الآلهة لكي يصعد بالنفس الى مسكنها ، إنه يجذب أفعاله إلى فضاء أفكاره : ومع الشاعرين تصبح «الأنا» مركز الكون كله ، ليست هي الانا المرذولة او المطرودة Le moi haïssable ، وليست هي الانا الممجدة Le moi adorable انها الانا الفاعلة ، الانا — المطلق Le moi absolu

اهم ما يجمع بين الشاعرين اللبناني والفرنسي هو هذا الانشداد الى «علُ» ، ومنه يتفرع كل تلاق بينهما. فبالاضافة الى كل ما سبق من تبيان لتعويل عقل على فكرة الانسان — الاله ، نجده يعتبر أن التحفة الفنية الرائعة تخرج من «اصابع اله صغير»[٤٨] كذلك فاليري رأى ان الرجل الذي لم يجهد في ان يكون شبيهاً بالآلهة هو أقل من رجل «Un homme qui n'a jamais tenté de se faire semblable aux dieux, c'est moins qu'un homme» [٤٩]

---

(٤٨) سعيد عقل الحكمة : ١٩٦٣ ع٤ ص٢٦ .
(٤٩) Valéry: Choses Tues, in Tel quel I, p: 34.

بل الشعر شبيه بالاله نفسه .

l'existence de la poésie est essentiellement viable, de quoi l'on peut tirer de prochaines tentations d'orgueil — sur ce point, elle ressemble à Dieu même».[٥٠]

من هنا يرشح ان اللبناني اليف الجوهر ، يفتح الوجود على ضمير الوجود . كل همه ان يشد الكون وكل ما فيه الى فوق . كل حرصه ان « يحاكي الله » فعنده « ان تروح بواسطة الكدح الابجدي تزامل الله في برء الجمال ، ذلك هو الشعر »[٥١] . هكذا يلوح لنا أن مثلث الحضور اللبناني المميز هو : الشاعر والقديس والبطل . واقصد هنا أن اللبناني واحد من ثلاثة ، بل الاصح ان في كل لبناني خميرة نموذج من النماذج الثلاثة فالبطل والقديس والشاعر نموذج للانسان — الجوهر . اللبناني يشعر كأنه هو المسؤول عن عافية الانسان . لذلك فالارض ، كل الارض ، من شرق وغرب ، ساحُه . ويأبى أقل من ذلك . هي كلها ساحة انطلاق الى فوق . لذلك البطولة هنا ليست بطولة « غزو » ، ليست بطولة « مطامع » ، انها بطولة طموح الى « انسنة » العالم . للبناني خصم واحد : العبث ، وعشيق واحد : الفوق . شغله الشاغل اقتحام المجهول « واللهو بالخفايا الاحاجي »[٥٢] انه يغامر دائما ولكن في « المجدي » . انه حريص على أن لا يكون « أياً كان » . ابناء لبنان « يركزون لبنان على حدود السماء »[٥٣] .

من هنا ظاهرة القديس فلبنان ملكوت للحقيقة[٥٤] لأن ابناءه يغتربون في الفوق بينما الآخرون في الامام[٥٥] ، وهذا ما أعطى لبنان يعلّم أن الفتح ، كل

(٥٠) Valéry: Littérature, in Tel quel I, p:141.
(٥١) سعيد عقل : كأس لخمر ، ص١٥٩ .
(٥٢) سعيد عقل : قدموس ص٦٦ .
(٥٣) المصدر السابق ص٣٤ .
(٥٤) سعيد عقل : قدموس ص١٢ .
(٥٥) المصدر السابق ص١٤ .

الفتح ، « بالعمق لا بعرض وطول »[٥٦] مما جعل رسالته « تكثيف الانسانية »[٥٧] .

من هنا ظاهرة البطل الذي « تآخى مع الخطر »[٥٨] . انه غير عادي . غادر الجنس الحيواني ليفعل في الكون اقصى ما في الكون ، وكلمة الامر واحدة « نأتي عجباً أو نموت »[٥٩] « انها المغامرة الاولى نهدنا اليها يوم كنا لا نزال وحدنا في الملعب نتنقل على شفا الوجود بين سماء وارض ، مرة بشراً ومراراً آلهة ولكن دوماً كائنات في غير المعتاد »[٦٠] . أي لما كان « نشاط البشر — أي تحقيق الانسان ذاته — يدور على الله والنفس والمادة »[٦١] فان عمل اللبناني تغيير المفاهيم الحيوانية لظواهر الحياة والوجود والموت . العادي يخاف من الخطر ، واللبناني يفجِّر في الخطر بُعْدَ حضور . العادي يتكيف مع الزمان والواقع ، اللبناني يحمِّل الزمان شيئا من خصوصياته . اللبناني قيمة زمانه . أي اللبناني يتطلب اللامحدود والمحال .

من هنا أيضاً ظاهرة الشاعر اذ الشعر يجعلنا « اكثر تآلفاً مع حقائق في الكون ثبتة »[٦٢] . الشعر يمكن من « التآخي » مع الكون ، مع الحقيقة ، « نحن الكاتبو صفحة الحقيقة شعراً »[٦٣] .

الشاعر والقديس والبطل : ثلاثة وجوه لحضور واحد : المغامرة اللبنانية في المطلق . واعتقد أن هذا السفر نحو المطلق هو وجه من وجوه التحرر المسيحي من

(٥٦) المصدر السابق ص٣٩ .
(٥٧) المصدر السابق ص٢٣ .
(٥٨) سعيد عقل : كأس لخمر ص٢٠ .
(٥٩) المصدر السابق ص١٤٩ .
(٦٠) المصدر السابق ص٢٠ .
(٦١) سعيد عقل : قدموس ص ١٢ .
(٦٢) سعيد عقل : المجدلية : المقدمة .
(٦٣) سعيد عقل : قدموس ص ٦٣ .

عقدة الاقلية بعد أن بدأت الاقلية ذاتها تعبر الى تركيبة دولة لبنان الكبير. انه الدور اللبناني الجديد الكامن في فتح الشرق الاوسط بعضاً على بعض، وفي فتح هذا الشرق الاوسط على العالم، بعد ان كان الدور منذ احداث ١٨٤٠ — ١٨٦٠ حتى ١٩٢١ دورا «تغريبيّاً» في محيط اسلامي. وعلى هذا يكون سعيد عقل نموذج اللقاء الاسلامي — المسيحي — الاوروبي. انه تعبير «متوسطي» بامتياز.

كتابة قصيدة جديدة

مع سعيد عقل انتقل الهمّ الشعري عندنا من الصراع بين المحافظة والتجديد الى كتابة قصيدة جديدة بل الى كتابة «القصيدة». قبل عقل، التجديد لم يكن في الحقيقة، غير «تنويع» داخل الرؤية المتوارثة، ولم تكن تغييرا له. اي ثمّة فرق في نوع الشاعرية بين عقل والشعر العربي القديم وإن اقر الشاعر اللبناني باعجابه بالبيت العربي وبكثير من خصوصيات الشاعرية العربية «اني معجب بالبيت العربي كما ينبغي ان يكون اكثر من أي بيت شعري في الآداب العالمية. لم اتأثر من شعراء العرب الا ببناية البيت عندهم»[1].

في الواقع، ان الطابع الاساسي الذي سيطر على حركة الشعر ارتكز على مفهوم القصيدة نفسه، فكان هذا الطابع علامة فاصلة بين مرحلتين: مرحلة القصيدة باعتبارها مجموعة ابيات مستقلة الوحدات القائمة بذاتها تجمع بينها القافية والوزن والروي، ومرحلة القصيدة باعتبارها وحدة متماسكة، أي ان تجربة هذه المرحلة انتقلت بالقصيدة من الوحدة الموضوعية (عمر بن ابي ربيعة، ابو نواس...) الى الوحدة العضوية. ومن هنا ظاهرة التركيز على «البنايات الشعرية» كما نجد مع سعيد عقل، وصلاح لبكي، بشكل اخص.

فما هي دعائم القصيدة الجديدة كما تشكلت عند سعيد عقل نتيجة تعرفه الى شاعرية فاليري؟

نركز البحث على النقاط الاربع التالية:

أ — مفهوم الشعر.

---

(١) سعيد عقل: الحكمة: ١٩٥٧ ع أب ص٥١.

ب ــ مفهوم اللغة .

ج ــ مفهوم القصيدة ، او العمارة الشعرية .

أ ــ مفهوم الشعر

كثيرون هم الذين اعتبروا شعر سعيد عقل رحلة مهارة لغوية ولفظية وصنعة وتأمل بارد ، وبالتالي شعراً لا يخرج من «جرح القلب» ، كما كان يتغنى الياس ابو شبكة . لعل ذلك يرجع ، في اعتقادي ، الى ان معظمهم نظر الى شعر عقل من منظور يختلف اختلافاً نوعياً عما جهد الشاعر اللبناني في ان يثبته داخل الشاعرية العربية .

لقد تربى معظم هؤلاء على اعتبار الشعر سجلاً لانفعالات الذات مع الاشياء والعالم ، غير ان سعيد عقل الغى ثنائية الذات والعالم ، ثنائية الانا والواقع ، واذاً تبطل العواطف والانفعالات ، ويتحرر الانسان من الغريزة ، ليخوض مغامرة السفر ، سفر كل هذا الكون نحو «وعي» حقيقته ، نحو «فض اللغز» ، ويستضيء لذلك بالعقل .

لقد اعتبر سعيد عقل ان الاستمرار في لعبة رصد العواطف والانفعالات والمشاعر ، الناتجة من تعامل الذات والعالم ، هو استمرار في استنزاف الانسان وفي تخلفه عن رسالته الاساسية وهي «انسنة» العالم . لذلك انتقل سعيد عقل الى اقتحام هذا العالم . ومعينه في ذلك محصّل ما انتهت اليه البشرية من ثقافة ومن علوم لانه لا يريد ان تذهب هذه المحصلات سدى بابقائها خارج رحاب الشعر ليبقى الشاعر يواجه العالم كما اول انسان .

فسعيد عقل ، كفاليري ، حين يكتبان اشعارهما لا يبقيان فقط شاعرين [٢] ،

(٢) Valéry: O.C. T.C. p: 195

بل يكونان ايضاً «عالمين». اليس هذا معنى «التمرين» عند فاليري ، و«الصناعة» [٣] عند سعيد عقل ؟ لذلك كان همهما ان يذهبا باللغة الى حيث لم تعتد الذهاب [٤] . فعندهما لا فرق اطلاقاً بين عمل الشاعر وعمل العالم [٥] : فاليري يعتبر ان الكتابة الادبية تأخذ عنده دائماً شكلا رياضياً [٦] ، وسعيد عقل كان مسكونا بنقل اللغة من الحساب الجبري الى الهندسة ، لانه يؤمن بأن «لا بد من ان تكون هنالك علاقة وطيدة بين علم الهندسة والجمال» [٧] .

من المفيد ان نقف قليلا عند مفهوم الصناعة عند الشاعر اللبناني . فمن الخطأ ان نعتبرها عنده عملا تزويقيا او تزيينياً ، او مهمة مطلوبة من خارج . لقد ركز سعيد عقل على الصنعة ولم يقل بالمهنة . فللصناعة رسالة هي رسالة الشعر نفسه «بالكدح الابجدي» انت «تزامل الله». وبالصناعة انت تدرك الجمال .

وقبل ان نبين علاقة هذا المنظور بصلب الشاعرية العربية ، وبرؤية فاليري ايضاً ، يبقى ان نوضح أن الصناعة هنا لم تعد رحلة تأمل بارد ، رحلة مهارة لفظية ، ليست رياضة مجانية . بل هي ، في الاصح ، الطريق الى التوغل في جوهر العالم «اريد في شعري ان احقق حلمي في التجربة الموسيقية والتجربة الرياضية» [٨] . لم يقر بالشعر خارج الجمال .

من هنا تنبع المواقف التفصيلية الاخرى وهي علاقة الشعر بالفكرة او المعنى ، علاقة الشعر بالعاطفة او الشعور ، وعلاقة الشعر بالموسيقى . . .

(٣) سعيد عقل : المشرق : ١٩٣٥ ع١ ص ٣١.

(٤) Valéry: Propos me concernant, p: 49.

(٥) Frédéric Lefèvre: Entretiens avec P. Valéry: p: 129-141.

(٦) Valéry: Propos me concernant, p: 20.

(٧) سعيد عقل : الحكمة : ١٩٥٧ ع اب ٥١ .

(٨) سعيد عقل : الحكمة : ١٩٥٧ ع اب ص٥١ .

سعيد عقل، كفاليري، لم يلغيا العاطفة من الشعر، بل ضيقا دورها واهميتها[٩] بدليل ان الشاعر اللبناني اعتبر الشعر يقوم على عمادين: التحسيسات النفسية التي تغمر الشاعر امام منظر، او مرور خاطر، ثم اخراج هذه التحسيسات الى الناس[١٠] وفاليري كان يميز بين «الحالة الشعرية Etat poétique والفن الشعري Art poétique فهو لم يعتبر الشعر تمرينا عقليا ورياضياً مجرداً. بل غالباً ما اعتبر الشعر «حالة شعورية خاصة» Un état émotif particulier [١١] و«حالة نفسية وعاطفية» Un état psychique et affectif [١٢]. فاليري هنا يتفق مع الاب بريمون في ان العاطفة ليست فقط الشعور الخاص عند الفرد، بل هو هذا التداخل الصوفي بين حالة الفرد وكل ما يحيط به[١٣]: فالعاطفة والذكاء لا فصل بينهما الا في التناول المدرسي[١٤]. وفي هذا المعنى، كلما قويت العاطفة أفسدت الشعر[١٥] لان مهمة الشاعر ان يحاول جعل الناس اكثر ما يمكن «مغمورين بحالته» وليس ان «يفهم» الناس حالته[١٦]، أي عمل كل شيء من اجل مشاركة الناس في الحالة، في مغامرة الشعر، وليس من اجل تلقيها.

في هذا الاتجاه، لا يعود الوحي «تنزيلاً» بل هو ثقافة وذكاء كما يقول فاليري[١٧] فالحالة الانفعالية ليست حالة خلاقة على نحو ما يتوهم بعضهم من

(٩) Valéry: —Extraits du Log-Book, in Monsieur Teste, p: 74.
—Quelques pensées, in Monsieur Teste, p: 129.
—Propos me concernant, p: 17 et 36.

(١٠) سعيد عقل: المشرق: ١٩٣٥ ع١ ص٣٢.

(١١) Valéry: Propos sur la poésie, in conferéncia 1928, p:465.

(١٢) Valéry: l'Invention esthétique, in l'Invention, Centre International de synthèse, 1938, p:149

(١٣) Valéry: Poésie pure, Notes pour une conférence, in O.C. T.C. p: 202-203.

(١٤) Valéry: Mémoires d'un poème, p: XXXV.

(١٥) سعيد عقل: كيف افهم الشعر، ص٣١.

(١٦) سعيد عقل: المشرق: ١٩٣٥ ع١ ص ٣٤.

(١٧) Valéry: Rhumbs, in tel quel, II, p: 63-64

ان روحاً اخرى تحل في الشاعر حين يكتب. ان سعيد عقل الذي اكد على جدارة الانسان، وعلى ضرورة تحقيق الذات، رفض ان يكون كل عمل هذا الانسان، كل عمل هذه الذات، ان «تتلقى» مجانياً الابداع[١٨]. فهذا يعني ان الانسان لا يقدر بارادته ان «يأتي العجب». عقل كفاليري يسعيان، الى تحرير الفكر ولكن اذا كان التفكير المسيحي يذهب الى ربط الالهام بالروح القدس، فالى اي حد يبقى موقف عقل هنا متفقا مع الرؤية المسيحية؟

الالهام غير ملغى «قبل ابداعي الشعر، بل في ذروة ابداعي، لا أكون واعياً في ذاتي ولا واحداً من الاشياء الواضحة»، اذ «اللاوعي رأس حالات الشعر، ورأس حالات النثر الوعي»[١٩]، و«فيما أنا ابدع أكون لا واعياً». ولكنه قصير النفس «فترة اللاوعي هذه نادراً ما تطول... في مدى بيت أو نافذة من بيت»[٢٠]، أي هو ضروري ولكنه غير كاف الشاعر ليس مجرد ناقل. انه خلاق، اذ الجمال هو فن الصعب. الصعب يبلغه الشاعر بالصناعة، والصناعة تجهد الى تحرير الشعر من كل ما يستطيع القارىء ان يدركه بسهولة وبلا أي جهد.

في هذا السياق كان بشر فارس، في مصر، يؤكد هذا الاتجاه نتيجة التأثر بالاجواء الرمزية التي انتشرت عهد ما بين الحربين في لبنان ومصر، فقال «عندما انظم يلفني شيء كالغمام يتيه معه بصري وتتقد البصيرة فادخل في حال غريبة ويهجم علي اللفظ حاملاً في حروفه معنى أو صورة ادهش لها. وأنا كأني اضمها الى صدري أخشى عليها ان يفرا او يتهشما لأنهما سقطا الى يدي على غير وعد»[٢١]. وفي بعض هذا الاتجاه اعتبر أبو شبكة ايضاً ان الشعر «ينزل» ولكنه

(١٨) Valéry: Analecta, XXXII

(١٩) سعيد عقل: المجدلية ص١٧.

(٢٠) المصدر السابق ص٢٤.

(٢١) بشر فارس: مجلة حوار: س١ ع٤ ص١١٢.

«ينزل مرتدياً توبه الكامل»[٢٢]. وهنا سر الاختلاف بين كل من عقل وجماعته من جهة، وأبي شبكة وجماعته من جهة ثانية.

فشعر سعيد عقل، كشعر فاليري في La Pythie، مقاطع تدور حول «التعبير» والبحث عن اللغة، عن الشكل، عن الاسلوب؛ يتطلب جهدا دؤوباً قوامه الصدفة والاختيار والتفكير... وليس من الضروري ان توجد هذه جميعاً بطريقة واحدة، قصيدة فاليري Le Sylphe تمثل رمز البيت الذي يأتي من الالهة مجاناً :

A peine venue
La tâche est finie

وقصيدة l'Insinuant رمز البيت المصنوع المفتش عنه الذي يصبح يليق بالاول نتيجة الصناعة وفعل الذوق.

من هنا نجد بشر فارس يسمي الالهام «بالزائرة»[٢٣] الخاطفة التي لا يمكن استعادتها الا بالكد.

جميع هذه المفاهيم تنطلق مما كان يعتبره فاليري في اللاوعي فنثبت بالحرف ما يقول :

«Esprit, Attente pure. Eternel suspens, menace de tout ce que je désire. Epée qui peut jaillir d'un nuage, combien je ressens l'imminence! Une idée inconnue est encore dans le pli et le souci de mon front. Je suis encore distinct de toute pensée; également éloigné de tous les mots, de toutes les formes qui sont en moi. Mon oeil fixé reflète un objet sans vie, mon oreille n'entend point ce qu'elle entend. O ma présence sans visage, quel regard que ton regard sans choses et sans personne, quelle puissance que cette puissance indéfinissable comme la puissance qui est dans l'air avant l'orage! je ne sais ce qui se prépare»... (٢٤)

---

(٢٢) الياس ابو شبكة : مقدمة افاعي الفردوس.

(٢٣) بشر فارس : قصيدة الى زائرة، الأديب : ١٩٤٤ ج٨ ص٥٨.

(٢٤) Valéry: Autres Rhumbs, in tel quel, II, p: 127

من هنا ننتهي الى أن الصناعة تبدأ من الالهام ولكنها لا تحل محله. وفي الوقت الذي لم يميز عقل بينهما نجد فاليري يذهب الى ما هو أبعد فيضع الابيات «الموهوبة» مقابل الابيات «المبحوث عنها»[٢٥]، او الابيات التي نجدها مجانا مقابل الابيات التي «نصنعها»[٢٦].

وهكذا، فان العنصرين الاساسيين في الشعر: الحلم والارادة. فكثيراً ما كان عقل يتحدث عن الشعر ويذكر الحلم اذ «تتشوف الحياة ابداً الى الحلم»[٢٧]، وفاليري كان يجد ان «العالم الشعري يقدم مشابهات كثيرة مع عالم الحلم»[٢٨]، غير ان الحلم ليس شعراً وهو لا يستطيع ان يكون شعراً الا بواسطة اللغة[٢٩]، بواسطة الفن، وليس بواسطة المعاني او الافكار رغم ان فاليري كان يعتبر نفسه رجل فكر اكثر مما هو شاعر، بل كان يستاء ممن ينظر اليه شاعراً كما كان يأنف من الشعر[٣٠].

عند فاليري، المعنى من اختصاص النثر[٣١]، والشعر لا يحتاج الى معنى[٣٢]، وعند الأب بريمون «قراءة الشعر بطريقة شعرية لا يفترض فهم المعنى»[٣٣]، و«ارفع القصائد الفلسفية لا يقوم جمالها على المعنى»[٣٤]، وما يجعل البيت الشعري شعراً ليس معناه، فالمعنى من خصائص النثر[٣٥].

---

(٢٥) Valéry: Littérature, in Tel quel, I, p: 150

(٢٦) Valéry: Cahier B, in Tel quel, I, p: 128

(٢٧) سعيد عقل : كأس لخمر ص٥٣.

(٢٨) Valéry: Propos sur la poésie, p: 466

(٢٩) Valéry: Opt. Cit.

(٣٠) Valéry: Journal, 30 décembre 1922, p: 749

(٣١) Valéry: Autres Rhumbs, in Tel quel II, p: 162

(٣٢) Valéry: Variété III, p: 53.

(٣٣) Bremond: Poésie pure, p:18

(٣٤) Opt. Cit.

(٣٥) Opt. Cit.

غير ان كلا من فاليري والاب بريمون لم يلغيا في هذه المواضع نفسها ، دور الفكرة في الشعر ، كذلك سعيد عقل ، كما يلاحظ القارىء معي عبر العرض الطويل لافكار الشاعر اللبناني ،اعتبر ان الشعر «معنى مغمور بضباب عجيب يجيء لك الجو حتى اذا جاء المعنى ثبتك فيه» [٣٦] ، وان الشعر في البيت ليس بقائم على فكرته والصورة والعاطفة [٣٧] ، بل هو هذا الشيء الذي لا ينفك يتهادى بين المعنى والمبنى ، هو هذا العشق بين الاثنين متّحدين [٣٨] عبر الموسيقى لان بيت الشعر انفلت من «عمل صامت» [٣٩] على نحو ما يقول الاب بريمون «الشعر حدث موحد بين الصمت والكلمة» او «في السكون تتكون الاشياء العظام» و«الشعر فكرة موسيقية» [٤٠] .

جميع هذه المفاهيم تشكل الخط الذي سلكه عقل وبعض معاصريه . فساروا على خطى «المعلم» القائل «ان طريق الشعر والموسيقى متشابكان» [٤١] ، والقائل ان الموسيقى عنصر جيد بقدر امتلاكه للعناصر الغنائية[٤٢] ، لذلك كان لا يعتبر المقبرة البحرية «سوى صورة ايقاعية» [٤٣] ، وعند عقل ، بدون الموسيقى لا يتم اتحاد الذات مع الكون [٤٤] ، ولذلك ايضاً جعل كل حلمه ان يحقق شعره التعبير عن التجربة الموسيقية [٤٥] اذ قبل كل شيء «يسيطر عليَّ قبل النظم نغم القصيدة

---

(٣٦) سعيد عقل : المشرق : ١٩٣٥ ع١ ص٣٦ .
(٣٧) سعيد عقل : المكشوف : ١٩٣٧ ع١٢١ ص٢ .
(٣٨) سعيد عقل : المشرق : ١٩٣٥ ع١ ص٣٦ .
(٣٩) سعيد عقل : محاولات في جمالية الشعر (محاضرة). المكشوف ١٩٣٧ ع ١٢١ص٢ .
(٤٠) Bremond: Poésie pure, p:122
(٤١) راجع المكشوف : في ظل المعلم الراحل ، ١٩٤٥ ع٤١٢ ص١٣ .
(٤٢) Valéry: Variété III, p:74
(٤٣) Valéry: Variété III, p: 68
(٤٤) صلاح لبكي : لبنان الشاعر ص٢٣٧ .
(٤٥) سعيد عقل : الحكمة : ١٩٥٧ ع اب ص٥١ .

ولم يتفق لي ان تركت القلم الا في حالة فقدان هذا النغم» [٤٦] .

على أي حال ، في هذا السياق يندرج ما كان فاليري يثبته في «ان الشعر يقترب جهده من الموسيقى» ، كما كان عقل نفسه يعرضه في المعرض سنة ١٩٣٦ [٤٧] . والقول بالموسيقى هنا ابتعاد عن الاستمرار في طرح العناصر التقليدية في الشعر . فعقل ، ينحو منحى الاب بريمون في البحث عن «شيء لا يُحدّ متحد اتحاداً وثيقاً بكذا وكذا» من «صورة وفكرة وعاطفة» [٤٨] .

في الواقع ، فاليري رد سعيد عقل ، من بعض جانب ، الى عمق الشاعرية العربية . وهذا مثل آخر على سر هذا الوصال الحضاري بين شعوب البحر الابيض المتوسط من الاغريقية الى الرومانية الى الفرعونية الى العربية الى الاوروبية الغربية . . .

فسعيد عقل يتصل هنا ، بالجمالية العربية التي ركزت على موضوع الصنعة واعطت العقل الشأن الاكبر باعتبار أنّ ما تدركه الحواس لا يفسر بانفعال نفسي ، ولكنه يفسر في العقل . غير أنّ العقل ، هنا ، يحكم على مصداقية التطابق بين المشبه والمشبه به ، بين الطبيعة والمجاز . بينما العقل ، عند سعيد عقل ، يغامر في الخروج من حدود التطابق بين الطبيعة والمجـاز ليكتشف المطلق ، كما رأينا . لذلك ان اتفق عقل والعرب في عدم التعويل على المعاني ، فالمعاني عند العرب لم تعد شيئا يستكشف فيه جمال ، وانما الجمال يتمثل في الصورة التي توضع فيها هذه المعاني ، باعتبار أنّ هذه «المعاني كلها معروضة للشاعر ، وله ان يتكلم منها في ما

---

(٤٦) راجع صلاح لبكي : لبنان الشاعر ص٣٣٦ .
(٤٧) سعيد عقل : احاديث في الشعر (جمعها رشدي المعلوف) المعرض : ١٩٣٦ ع١٠٩٧ ص٤ .
(٤٨) حرص سعيد عقل في المحاضرة الاولى التي القاها على طلبة صفوف الفلسفة والاول والثاني في معهد الحكمة حول «جمالية الشعر العربي» ، حرص على تركيز مفاهيم الاب بريمون مؤكداً «على هذا الضوء سندرس الشعر في محاضرات هذه السنة» المكشوف ١٩٣٧ ع١٢١ ص٢ .

احب وآثر، من غير أن يخطر عليه معنى يروم الكلام فيه، اذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة من انه لا بد من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها، مثل الخشب للنجارة والفضة للصياغة » (٤٩).

في هذا الخط نفسه، كما رأينا، سار اكثر اللبنانيين، عهد ما بين الحربين، فربطوا بين صناعة الشعر والصناعات الاخرى : كالحدادة والنجارة ... على نحو ما وجد العرب الشعر يشبه سائر الفنون او الصناعات «للشعر صناعة وثقافة يعرفها اهل العلم كسائر اصناف العلم والصناعات» (٥٠) وكثيراً ما شبهوا الصنعة الكلامية بصناعة النسيج، فالشعر عندهم، «كلام منسوج ولفظ منظوم، واحسنه ما تلاءم نسجه ولم يسخف، وحسن لفظه ولم يهجن» (٥١).

لذا عملوا على فهم الجمالية من حيث هي قضية لفظ ومعنى، ولكن سعيد عقل لم يخرج عن مدرسة الجرجاني في لحظ هذا العشق بين الشكل والمضمون، بين الشعر والمعنى ليخرج التعبير جمالا صافياً، الم يقل عبد القاهر الجرجاني في القرن الخامس الهجري «محال اذا اردت ان تعرف مكان اللفظ والمزية في الكلام ان تنظر في مجرد معناه. وكما انا لو فضلنا خاتماً على خاتم بأن تكون فضّة هذا أجود، او فضته انفس، لم يكن ذلك تفضيلا له من حيث هو شعر وكلام» (٥٢).

ليس هنا المجال لاثبات ما اتجه اليه النقد الادبي العربي، على هذا الصعيد، فنرصد ما جاء من وجوه الشبه او الاختلاف بين ما ذهبت اليه الجمالية العربية

(٤٩) قدامة بن جعفر : نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، ١٩٤٨، ص١٣.
(٥٠) ابن سلام الجمحي : طبقات الشعراء، ليدن (١٩١٣، ص٣.
(٥١) ابو هلال العسكري : كتاب الصناعتين، الاستانة ١٣١٩هـ، ص٤٣.
(٥٢) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الاعجاز، مطبعة المسار، ط٢، ١٣٣١هـ، ص١٩٧.

وجمالية سعيد عقل. غير اني اكتفي بلحظ قاعدة اساسية توضح التمايز بينهما من حيث المنطلق : الجمالية العربية سعت الى صياغة العالم في لغة باعتبار ان الدين هو الذي يقدم الدفع الروحي للامة فانصرف الفن الشعري الى ضرب من ضروب الصناعة لذلك كانت الطبيعة بحاجة الى صناعة كما فصّل ابو حيان التوحيدي، كما كان تكرار المعاني القديمة واخراجها في شكل جديد لا يقل شأناً عن اقتناص «الغريب» واختراع «العجيب» ويعادل في استحسانه لمع المطابقة (٥٣)... اي ان الشاعرية العربية تعنى عبر تعاملها مع مثال الشيء لا مع الشيء نفسه بالقبول بالعالم والائتلاف معه باعتبار ان الله «بائن في مخلوقاته» (٥٤)، غير ان جمالية سعيد عقل انطلقت من هذا العالم لتدرك جوهر الخالق نفسه من خلال الإنشداد الى عالم الخالق نفسه وليس الى عالم مخلوقاته.

على أي حال، يلحظ ان عقل كان يتجنب الحديث عما لا ينسجم وطبيعة الذوق المشرقي. فهو لو يهتم بموضوع الصدفة Le hasard، أو بموضوع المثارات الاصطناعية لاستعادة الفلذة الشعرية وهو موقف صارخ عند فاليري (٥٥). فلا ننسى أن الشرقيين ينسلون من ثقافات وَحيويّة، في الأساس، فلم يقبلوا، قبل ١٩٥٠، ان يعتمدوا الثقافات الميكانيكية والتكنولوجية في استحضار الابداع، بل كان لسعيد عقل، مرة أخرى، أن يحفظ لنفسه موقعاً ثالثاً، فأخذ من روح التكنولوجيا الإيمان بقدرة الذات وبارادتها، وأخرج الرؤية الشرقية من الاستسلام للوحي المتنزل، فجعل الروحي ثمرة قدرة الذات على الارتفاع الى لقاء الجوهر الالهي. هذا هو معنى «الكد» الذي به «يزامل» الانسان الله.

ويلحظ ايضاً ان سعيد عقل، كفاليري، عملا على معالجة الشعر وعناصره

(٥٣) الآمدي : الموازنة، ط اولى ١٩٤٤، ص٣٩١.
(٥٤) ابن قيّم الجوزية : مدارج السالكين، ج٢، ص١٦٢.
(٥٥) Valéry: —Poésie et pensée abstraite, in Variété V, p:138
—Poésie pure, in O.C.T.C., p:202-203

وقضاياه ليس عن طريق الدخول في عمق التقنية الشعرية كما يفعل النقاد واصحاب الاختصاص في علوم اللغة والجمال ، بل اعتمدوا طريقة القياس . فحين يعرضان لمسألة في الشعر يتحدثان عنها من خلال قياسها على مسائل اخرى غير الشعر ، فاذا اراد فاليري ان يتحدث عن الذكاء في الشعر يعتبر الذكاء يسبح في الماء ليمسك الشعر خارج الماء[٥٦] ...

وهل يجوز ان نختم هذا الجزء ، من غير ان نركز الاضواء على حقيقة اساسية سجلتها تجربة سعيد عقل وجماعته عهد ما بين الحربين ، وخلاصتها ان الشعر ، في هذه الحقبة ، كان قضية نفسه . أي ان الشعر يطرح مشكلته فيبحث في قضاياه . وبهذا يكون قد سجل سعيد عقل للشعر نقلة نوعية مميزة : قبله كان الشعر مشغولا بموضوعه (من خليل مطران الى الاخطل الصغير)، بينما مع عقل وشعراء جيله ، صار الشعر مشغولا بنفسه ، بماهيّته ، بجماليته ، وبوظيفته ، وعلى هذا يكون سعيد عقل قد رد للشعر مركزه الاول في لبنان ، وثبت ، مع شعراء جيله ، الادب والشعر ، اكثر من اي قطاع اخر ، سبيل حضور لبناني في الشرق العربي .

ب ـــ مفهوم اللغة

ادرك سعيد عقل ان الشرقيين متعبون من ماضيهم ، وانهم لا يرفضون حاضرهم لانه يقطع عليهم هذا الماضي . فكانت مغامرته تتلخص في الانطلاق من هذا الماضي ولكن باتجاه جديد . فشاعرية عقل تبحث عن معنى مستقبلي لهذا الماضي ، لذا كان التركيز على اللغة باعتبارها وسيلة كشف وليس أداة «تذكّر ليقين محفوظ» .

---

(٥٦) Valérye: Plumbs, in Tel quel, II, p:73

مع سعيد عقل خصوصاً ، ومع جيل الثلاثينات عموماً ، انتقل الهم الفني عندنا :

ـــ من مقاييس « المطابقة » بين اللغة والموجودات ، أي الحرص على نقل العالم في لغة على اساس « التشبيه » والتقريب حيث كانت معايير « الصدق » و« الكذب » هي الغالبة .

ـــ الى مقاييس المايزة ، أي الحرص على خلق عالم جديد من العلاقات بين الاشياء ترسمها اللغة ، فلا تبقى الكلمة علامة للشيء تعكسه بل صارت رمزا . صارت الشيء نفسه زائد التغييرات النوعية التي شحنتها تجربة اللغة مع الحياة .

تطهير اللفظة من الشيوع

من هنا جهد سعيد عقل في انقاذ اللغة من « الشيوع » لتستعيد فرادتها المطلقة . على نحو ما دعا اليه فاليـري ، وكل شعره هو هذا النضال ضد العمومية التي تمثلها اللغة ، وذلك لجعل هذا الشعر « لغة الخاصة »[٥٧] . ولا يأتي هذا الجهد من نزعة « طبقية » بل ينسل من قناعة ثابتة بأن الحقيقة لا يؤتاها الا القليلون الراسخون في العلم . فلكل شعر لغة . والسفر الى المطلق ولادة جديدة . ولادة حقيقية ، لان المطلق هو حقيقة هذا العالم انه انقى حالات الحقيقة باعتبار أن جذوري في الله فأينما اتجهت اجد جذوري . لذا عمل سعيد عقل على كتابة شعر كبير به يكبر العالم ، فالعربية ليست لحفظ « الذكر » فقط ، بل الابتعاد عن الشيوع ابتعاد عن النثرية ، وابتعاد عن جملة عناصر تقتل الشعر وتمنع ما فيه من اساسي . ومن هذه العناصر الوصف الذي لا يمكن ان يكون اداة التعبير عن المطلق . المطلق نقيض الواقع . كما

---

(٥٧) سعيد عقل : في الشعر : المشرق : ١٩٣٥ ع١ ص٣٩ .

Valéry: Poésie et pensée abstraite, in Variété, V,p:131

من هذه العناصر ايضا الوقائع التاريخية فاذا كان فاليري قد دعا، كما بيّن اللبنانيون، الى احياء الاساطير «لانها مادة خصبة سحرية عجيبة الاثر في وجدان الناس، ينفعلون بها انفعالاً حاداً ويطربون لها طرباً شديداً... من هنا تبدو حياة الاثر الفني العظيم اذ يتقلب على النفوس ويتطور على الافواه ويخلد على الزمن»(٥٨)، فإننا نجد سعيد عقل يطهِّر قدموس من وضعياته التاريخية الروائية ومن المواعظ والتدقيقات ليصبح بطلاً شعرياً. ليصبح شاعراً، أليس هذا ما يعنيه الشعر الصافي، أو الشعر المطلق موضوعاً وشكلاً؟

واول اللغة اللفظة. هذه اللفظة القادرة على ان تجعل المستحيل شيئاً واقعاً كما كان يقول فاليري(٦٠). فعشقها الشاعر اللبناني، وخصّها بكل العناية لتأخذ عنده ما كانت تأخذ اللفظة الواحدة من كلام فاليري لتصبح في اليد «تقطر عقلاً، او تقطر جزالة وتحكها فكأنما تحك بأصبعك قطعة من ضياء لفرط ما بها من الصقل» كما اوضح امين نخله(٦١) الذي اعتبره، رفاقه، «سيد الصياغة بلا منازع»(٦٢)، «يعقد بين (الالفاظ) برباط مقدس فيكون زواجا مباركاً لا يعقبه طلاق» ومرد ذلك الى انه «محكك ربما ظل يفتش عن كلمة من الحول الى الحول»(٦٣). وهنا اليس مدعاة للتأمل، ان يمسك سعيد عقل، ورفاقه المسيحيون، بالعربية الى أصفى طاقاتها البلاغية في وقت كان المصريون، عشيرو الازهر، يشدون بها الى العامية من خلال كتابة القصص الواقعية...؟

---

(٥٨) تعريب محمد روحي فيصل المكشوف: ١٩٤١ ع٢٩٧ ص٢و٣، راجع
Valéry: Avant-propos, in Variété, p: 96.

(٥٩) Valéry: Au sujet d'Adonis, in Variété, p: 71.

(٦٠) Valéry: Descartes, in Variété IV, p: 216

(٦١) امين نخله: تحت قناطر ارسطو، ص٥٣.

(٦٢) صلاح لبكي: لبنان الشاعر، ص٢٥٦.

(٦٣) مارون عبود: جدد وقدماء ص٢٧٧.

بكلمات قليلة نؤلف قصائد كثيرة

وعليه، فأول سبيل اعتمده الشاعر اللبناني عندنا، في تعامله مع اللغة، هو «تخيُّر اللفظة».

اختار شعراء الثلاثينات الفاظاً محددة وجعلوها مادة لغتهم الشعرية كما فعل فاليري نفسه. وصدر ذلك عن قصد يعكس توجها جديداً في الخلفية الجمالية، على نحو ما بيّن سعيد عقل «نرى كلمة صاف ولازورد تتردّدان عند فاليري بضع عشرة مرة في ثلاث قصائد قصيرة متتابعة، وليس في هذا اي انتقاص من القيمة الفنية لقصائده لأن بضعة أصوات notes لا تتفرد الأصابع تقوم عليها كل روائع بتهوفن وموزار وشوبرت»(٦٤).

اللفظة هنا لم تعد مدلولاً لمعنى بقدر ما هي قيمة موسيقية، بدليل ما كان يعلّم فاليري «ان طريق الشعر والموسيقى متشابكان»(٦٥)، وعليه فالمعاني لا تساوي شأناً كبيراً هنا، بل التعويل يكون على «التوزيعات» الموسيقية التي تجعل من الشعر، اخيراً، تنظيماً لنسق من اصوات اللغة. في هذا السياق، دخل شعراؤنا من سعيد عقل الى صلاح لبكي الى امين نخله... في صلب الشاعرية العربية وانتموا اليها اذ الشعر العربي، في رأيي، شعر أُذُن قبل ان يكون شعر عين، ولعل هذا يرجع الى صلب المنظور الحضاري العربي الاسلامي. فاذا كانت الميتافيزيا منذ ديكارت حتى نيتشه قد عملت على اعتبار العالم يتمثل في «صورة» فان العرب اعتبروا العالم يتمثل في «صوت»: بدليل ان الله، في الاسلام، يحضر حين يتكلم وان كان يرى، ففي «الله سميع بصير»(٦٦) نجد التركيز على السميع قبل البصير. وعليه،

---

(٦٤) سعيد عقل: احاديث في الشعر (جمعها رشدي المعلوف) المعرض: ١٩٣٦ ع١٠٩٧ ص٥.

(٦٥) المكشوف: ١٩٤٥ ع٤١٢ ص١٣.

(٦٦) القرآن: صورة النساء، ٥٧، وصفة السمع أغلب، فكثيراً ما وردت «السميع العليم».

فالعربي مشدود الى العالم بأذنه اكثر من عينه . وهو مشدود الى الصوت « الفصيح » «المبين» وليس الى الصوت « الموحي » ، لذلك كان الايقاع ، في الشعر العربي ، اهم من الرمز .
سعيد عقل ، في هذا الاتجاه ، عربي بامتياز ، حمل هذا البعد ، ولكنه طوره فجعل الشعر « بنية صوتية » ، كما سنفصل في حديثنا عن العمارة .

المهم ان سعيد عقل ، كراسين ، ومالارمه ، وفاليري ، يعوِّلون على قاموس شعري ضيق مختار. غير أن المهارة هنا هي في خلق ابداعات او ايحاءات ساحرة للمفردات التي تصبح رموزها التمثيلية وكأنها خاصة بشاعرها . «فالنفس... لا تستعمل الا عدداً محدوداً من الكلمات» يقول فاليري[٦٧] الذي كان يحذر من الكلمات[٦٨] . لذلك كان يخص الشاعر نفسه بعدد قليل من الكلمات يحضنها ، ويعمل على توليد المعاني الجديدة او الرموز الجديدة لتحملها حروف هذه اللفظة ، هذه المعاني او هذه الرموز تتعارض مع ما تتوارثه من الماضي[٦٩] . هذا هو اساس اللغة الداخلية التي دعا اليها فاليري وشعراؤنا . وهي تفترض على الشاعر أن يخلقها من داخل اللغة ، وذلك عن طريق ايجاد شبكات متعددة من العلاقات والمزاوجات فيما بين هذه الالفاظ[٧٠] .

وهنا يبين وجه من وجوه الاختلاف بين علاقة جبران خليل جبران بالكلمة وعلاقة سعيد عقل بها . مع جبران الكلمة تكشف ما في الاشياء روحها الصافية ، مع عقل الكلمة تقود الاشياء الى مثلها العليا . جبران دخل في عمق الاشياء « ليسكن » قلبها ، وعقل سافر بالاشياء نحو المطلق ، نحو آخر حالاتها القديسة .

---

(٦٧) Valéry: Cantiques spirituels, in Variété V,p: 176

(٦٨) Valéry: Monsieur Teste, p:89.

(٦٩) Valéry: Svedenborg, in variété V, p: 272.

(٧٠) Valéry: Discours de l'histoire, in variété IV, p:141.

على هذا يمكن ان نلخص المنابع الاساسية للتعامل مع اللغة في :
— تطهير الكلمات من استعمالها الشائع .
— اعطاء الكلمات ايحاءات ومداليل جديدة .
— نحت الفاظ جديدة لا وجود لها في اللغة[٧١] .
— كتابة اشعار كثيرة بكلمات قليلة .

وهذا الاتجاه ينسل في الاساس من قناعة بأن عند اللغة قوة الخلق ، وبأن للكلام هالة السيطرة على الآخر ، على حد ما زعم فاليري[٧٢] ، وعلى نحو ما آمن به الشرقيون من خلال الرقي . لذلك تطلّب عقل في شعره التأثير في الناس وهو ما عناه «بالاخراج»[٧٣] . في هذا الاتجاه يصبح الشعر فعل لغة ، وجدان فن بقدر ما هو وجدان فنان[٧٤] . فتنطلق اللغة تعبِّر عن نفسها ، عن جبروتها ، عن الوهيتها ، عن القديسة اللغة[٧٥] . من هنا يبدو لي ان سعيد عقل ليس متعصبا للغة من اللغات . يولع باللغة قدر ما تمكنه اللغة من صياغة شعر جديد . فبعد ان تعب من استنفاد ما في العربية من شاعرية توجه الى المحكية ، وكان ، خلل حياته الشعرية ، يكتب بالفرنسية ايضاً ، كما هو معلوم .

على هذا انتقل الهم الشعري عندنا من التعبير عما يخالج الوجدان (الاخطل الصغير) الى الكشف عن المخبوء (عقل) . فهل كان خلق الجديد عند عقل يعني الانتهاك في تحويل المعتاد الى غير معتاد ، ام الانتهاء فعلاً الى كشوفات اغنت تجربتنا الشعرية ؟

---

(٧١) قال سعيد عقل بذلك منذ مطالع حياته الشعرية : كيف افهم الشعر ص٢٨ .

(٧٢) Valéry: suite, in Tel quel II, p: 338.

(٧٣) سعيد عقل : المشرق ١٩٣٥ ع١ ص٣٣ .

(٧٤) Valéry: Variété IV, p: 151

(٧٥) Valéry: Rhumbs, in Tel quel II, p: 75-76.

ج ــ مفهوم القصيدة ، او العمارة الشعرية

ان الايمان بالكد وباتقان العمل الشعري ، عند عقل ، لم يترجم وظيفة تزيينية ، لان الجمال غير التزيين «لا وجود لأية شرارة جمال الا ووراءها عمر من التحضير والكد»(٧٦) ، و«الجمال هو التعبير عن الجهد الدائم بغية التقرب من الكمال»(٧٧) كما يقول صلاح لبكي استاذ عقل الشعري.

هذا التعلق العميق «بالصناعة» ارتبط عضويا بخاصية البناء الشعري والعمارة الشعرية ، أي القصيدة التي اصبحت فن «تأليف».

القصيدة عند سعيد عقل ، معضلة هندسية يحاول حلها فتأتي معقلنة ، متسلسلة المنطق ، محكمة البناء ، ومن هنا كان انصرافه الى البنايات الشعرية : من المسرحية (بنت يفتاح ، المجدلية) ، الى الملحمة (قدموس) الى الديوان الموحد النهج (رندلى)...

وظاهرة البنايات لم يبتدعها سعيد عقل في الشعر العربي من لا شيء . بل كانت نتيجة تاريخ طويل من التطور والتحول داخل السياق الشعري . وقد حصل التطور :

ــ من البيت القائم بنفسه شكلاً ومعنى ، البيت الفرد المستكمل جماليته وشعريته ، وهو ما يشكل ، في رأيي ، القصيدة العربية ، اذ ما كان يسمى قديما بالقصيدة انما كان ديوان الابيات الشعرية ، لان القصيدة لم تكن ، على حد زعمهم ، غير مجموعة ابيات مستقلة .

ــ الى القصيدة التي تضم عدة موضوعات ولكن يجمع بينها ذات الشاعر (المعلقات).

---

(٧٦) عقل : راجع ميشال طراد : جلنار ، ١٩٥١ ، المقدمة .

(٧٧) صلاح لبكي : لبنان الشاعر ، ص٥ .

ــ الى القصيدة التي تقوم على وحدة الموضوع (عمر بن ابي ربيعة ، ابو نواس ...)

ــ الى القصيدة التي تقوم على وحدة التجربة الشعورية (خليل مطران ، الاخطل الصغير).

ــ الى القصيدة التي تقوم على وحدة البنية الشعرية ، او وحدة العمارة الفنية (سعيد عقل يمثل جانبا من جوانب هذا الانجاز ، ويمثل رواد الحركة الحديثة كالسياب وادونيس وحاوي الجانب الاخر) اي هنا لا تكون العلاقة بين الابيات او الجمل او الفقرات علاقة اضافة ، بل هي حركة نامية ، وهذا هو بعد الايقاع في بنية القصيدة الجديدة .

لا يعنينا هنا التعرض لمختلف الاشكال المعمارية التي عرفتها القصيدة العربية من المعلقات ، الى النقائض ، الى المطولات ، الى القصائد الطويلة ، الى القصائد القصيرة ... بل نكتفي بالوقوف عند ما جهد سعيد عقل في تثبيته من مفهوم جديد للقصيدة العربية

يعوِّل سعيد عقل بوضوح على اعتبار القصيدة معضلة هندسية(٧٨) ، وعملاً معقلناً(٧٩) ، وهذا يحتم ان يكون للقصيدة أصولية عمارة ، وهندسة بنيوية خاصة ، أي لم يعد الشعر مجرد خاطرة ، ليس تعبيراً تلقائياً بل هو «فعل عقل»(٨٠) ، انه عمل تأليفي واعٍ ذو غرض اساسي ، هو الكشف عن الجمال .

اذا كان العرب قد ركزوا على الفلذة الشعرية ليسكن ضميرهم ان القصيدة هنا مجموعة فلذات من الشعر الصافي ، فحفظوا للبيت استقلاليته كي لا يتركوا عذراً للشاعر في ان لا يأتي بالبيت الفلذة ، فان عقل يضيف على هذا المنحى

---

(٧٨) Valéry: Poésie et pensée abstraite, in variété V, p: 161.

(٧٩) Valéry: Poésie et pensée abstraite, in variété V, p: 158-159.

(٨٠) صلاح لبكي : الشعر في لبنان ، محاضرات الندوة اللبنانية ، ١٩٤٧ ، النشرة الرابعة ، ص٢٢٦ .

الجمالي العربي «عمارة» الفلذات كي لا يتركها مستقلة داخل القصيدة، بل القصيدة في رأيه، بناء هذه الفلذات لان الفلذات وحدها لا تؤلف قصيدة.

وبهذا ينحو، عقل نحو فاليري في اعتبار «اللقيا الشعرية وحدها، او مجموعة اللقى الشعرية وحدها لا تملك ان تبني عملاً فنياً»[٨١]. هذا هو الشاعر — المهندس[٨٢] الذي يجعل القصيدة سلسلة من الجواهر، او عقداً من اللؤلؤ.

بناء القصيدة اذاً عمل من غير نوع الفلذة الشعرية، من غير طبيعتها، انه فن البناء نفسه الذي نجده في قطاعات اخرى. اي الشعر عنده محصول «الشعرية» + «الجمالية»، وهذا انجاز من انجازات عقل، وثمرة من ثمار التفاعل مع نظريات فاليري الذي كان يرى الاصالة تأتي من اتقان الصنعة الشعرية وليس من ترك الشعر ينزل مرتديا ثوبه الكامل[٨٣]. ويتلخص هذا الانجاز في ادخال «العقل» الى الابداع اللغوي اذ صارت القصيدة تمريناً عقلياً[٨٤] في حين كان كل الفن اللغوي، عند العرب، هو تسجيل انطباعات العربي مع «الوحي» وان كان العسكري قد ركز على النظم، أي التأليف حين جعله معياراً لتفضيل الشعر على النثر[٨٥].

تجربة سعيد عقل هنا تشد الضمير الوحيوي العربي الى ان يقتنع برؤية العلم الغربي، وان كان كل منهما يصدر من خلفيات مختلفة. هذا «كن فيكون»، وعند الغرب، اعادة صياغة الطبيعة على قياسات او على قواعد يتحكم الانسان

---

(٨١) Valéry: Au sujet d'Adonis, in variété, p:65.

(٨٢) Valéry: Poésie et pensée abstraite, in variété V, p: 158-159.

(٨٣) Valéry: Mélange, p:39-40.

(٨٤) المكشوف: ١٩٤٥ ع٤١٣ ص١.
et voir Valéry: Propos me concernant, p: 49

(٨٥) العسكري: الصناعتين ص١٠٤.

بتحديد خطوطها. وبهذا يكون سعيد عقل قد ادخل الشعر العربي في رحاب الهندسة، اي ادخل بُعد المكان الى عالم القصيدة. المكان عند العرب القدامى افق يمتد في العرض فكان انتشار الخيام على مساحة مسطحة، كل خيمة بيت فرد كالبدوي داخل القبيلة، وقياساً عليه كان تشكيل القصيدة العربية في ابيات مستقلة ومتوازية. وفي الاسلام الارض محراب الله فكل مكان عليها مكان له. لذلك لم يشكل المكان بعداً اساسياً. أي بعداً عمودياً في الرؤية الفنية. بينما يدخل المكان بعداً اساسياً في رؤية اللبناني. كما رأينا في حديثنا عن الطبيعة — المطلق، فلم يعد يشكل مساحة ممتدة تصغر او تكبر كما في لوحة الارابسك مثلاً... وقد نجد امتدادات هذا المنظور ايضاً في مفهوم الفداء. فكانت البطولة اللبنانية تأكيداً للحمة العضوية بين الذات والارض، وليس استشهادا من اجل فكرة مجردة كما نجد في حضارات بعض الشعوب.

سعيد عقل يحرر الشعر من «الفوضى العفوية» التي اعتبرها بوالو مَعْلَماً فنيا في بعض الاحيان، وذلك كي يجعل الشاعر سيد عمله. انه ضد الاكتفاء بالبديهة. شعره نشيد العقل. البديهة فردية والعقل كوني. وفي هذا يسجل عقل خروجاً عن «الغنائية» ليدخل الفن العربي في النفَس الدرامي. ولكن دراما سعيد عقل هي في المجال الفني فقط. ولم تكن في الموقف من الوجود. الشاعر اللبناني لم يطلق العنان للصراع كي يصبح سبيل حضوره، بل اقتصر الصراع على العمل الفني بالذات حيث جاء كل بناء عنده وكأنه صراع ضد عفوية البديهة، ضد القبول بكل ما يأتي مجاناً. انه ضد الاستسلام للطبيعة كما هي، ومع الطبيعة كما يريدها ان تكون. من هنا نفهم رحيله نحو المطلق. ومن هنا ايضاً نرى ان كتابة سعيد عقل الشعرية تمثل انقاذاً للشعر مما كان يعيقه على يد اسلاف الشاعر اللبناني، اكثر مما كانت خلق كتابة جديدة بالفعل، وهي المهمة التي سيحملها الجيل الثاني، جيل ما بعد الحرب العالمية الثانية.

هنا ، يقف سعيد عقل في موقع ثالث بين الشاعرية العربية وشاعرية فاليري التي كانت ابنة الحياة الصناعية وثورتها الفكرية وانجازاتها التكنولوجية . عقل وقف عند البناء العضوي ، وغالى فاليري حتى انتهى الى البناء الميكانيكي على طريقة مخطط الآلة (٨٦) ، بينما بقي الخلق ، حسب منهج ، أفضل ، عند الشاعر اللبناني ، من الخلق الاوتوماتيكي .

على مثل هذا اخذت لفظة « البناء الشعري » او « البنايات الشعرية » تشيع (٨٧) في اوساط الشعراء وترافقهم كالهوس ، حتى ان بعضهم رد ظهور البنايات الشعرية الى شغف اللبناني بفن البناء لانه اول من بنى حجراً على حجر (٨٨) ، وان بعضهم الآخر أقرّ بدور فاليري في هذا الخصوص فبينت الجمهور في **١٩٣٩** ان قصيدة سعيد عقل « شيراز سلبت من البناء Architecture عن بول فاليري في قصيدته المقبرة البحرية » (٨٩) .

على أي حال كان لكل هذه الحركة اثر واضح في تغيير الذوق الفني عندنا ، ولا بد من ان نرجع الى فؤاد افرام البستاني الذي اوجز ، حينئذ ، ما انتهى اليه مفهوم القصيدة فاذا هي « انشاء موحد التصميم ، متماسك الاجزاء ، تسوده فكرة واضحة على ما فيها من تشعب ودقائق متعددة . الكل تستقر معه الاجزاء متناغمة ، ويشكل الكل جميع الاجزاء » (٩٠) .

---

(٨٦) Valéry: Poésie et pensée abstraite, in variété V, p:159.
— Je desais quelquefois à S. Mallarmé, in variété III, p: 15.

(٨٧) راجع سعيد عقل : مقدمة سأم لصلاح لبكي ، ص١٥ ، وصلاح لبكي : لبنان الشاعر ص١٤١ و٢٦٧ ، وفؤاد كنعان : مقدمة لبنان الشاعر ص٢٧ ، والحكمة : ١٩٥٣ ع٧ ص٢٧ وص٣١ ، ويوسف غصوب المكشوف ١٩٣٧ ع٩٢ ص١٤ حيث لخص « مهمة الشاعر بالبناء » .

(٨٨) الحكمة : ١٩٥٣ ع٧ ص٢٧ و٣١ .

(٨٩) الجمهور : ١٩٣٩ ، ع١١٦ ص٩ .

(٩٠) راجع صلاح لبكي : لبنان الشاعر ، ص٢٦٠ .

علاقة الشكل بالمضمون ، او الانتقال بالقصيدة من قصيدة تقول الى قصيدة تخلق نموذجاً بنيوياً .

كل كتابة ادبية كتابة غير نهائية ، والكتابة الواحدة متعددة التذوق تعدد قارئيها ، بحكم أن قيمة القصيدة تتحدد في القصيدة بالذات وليس في شاعرها .

سعيد عقل ، في قصيدته ، « لا يريد ان يقول » بل « يريد ان يبني » ، وبناء القصيدة هو الذي يقول . وقد اوضح فاليري هذا السعي في حديثه عن « المقبرة البحرية ... » (٩١) .

فالشاعر اللبناني يفكر بالفن اكثر مما يفكر بالشعر ، ويتضح ذلك من خلال فهمه للبنيان فاعتبره كناية عن « رصف اشياء صلبة بهية » بعد ان تشذب جوانبها بازميل الفنان (٩٢) ، وعدَّته في ذلك السفر في عمق اللغة لتسلُّم اسرارها ، فالشاعر الذي لم تسلِّم اللغة اليه اسرارها ، يقول لبكي ، لأعجز من ان يثير أية حالة شعرية (٩٣) .

هذا البحث الفني هو الذي قاد الى البحث عن الشعر الصافي . وليس الشعر الصافي هو الشعر الخالي من المعنى ، ولكن « الصفاء » هنا هو نتيجة سلسلة من العمليات اللامحدودة على اللغة . فالعناية بالشكل هي التنسيق المتأمل لادوات التعبير ، كما يقول فاليري (٩٤) اي جمع العناصر الشعرية بعضاً الى بعض على منهج « التقريب الاصولي للكلمات الاكثر تباعداً والاكثر اختلافاً فيما بينها » ، هذا المنهج

---

(٩١) Valéry: Au sujet du Cimetière marin, in variété III, p: 68.

(٩٢) سعيد عقل الحكمة : ١٩٦٣ ع٤ ص٢٦ .

(٩٣) صلاح لبكي : لبنان الشاعر ص٥٥ .

(٩٤) Valéry: Situation de Baudelaire, in variété II, p: 156

الذي كان لفاليري أن يرسم أصوله [٩٥] فيعتبر ان الشعر الصافي يبحث عما يمكن ان تنجزه العلاقات الصوتية بين الكلمات [٩٦] .

في هذا الاتجاه ، رأى سعيد عقل ان الشعر « بنية صوتية » . واذا كان العرب قديماً قد عنوا بدراسة اصوات الألفاظ ، بتحديد عناصر الجمال الصوتي البحث فيها على نحو ما انتهى اليه ابن سنان الخفاجي ، فبيّن ان حسن الالفاظ يرجع الى بعد مقاطعها اي الى تأليفها من حروف متباعدة المخارج [٩٧] ، او على نحو ما اثبته ابن الاثير من ان كشف قانون صوتي لجمال اللفظة ليس طبيعيا لان الاساس في قبولها او في مجّها هو الخفة على السمع او الثقل وليس بعد المقاطع او قربها [٩٨] ، ومن هنا كان التركيز على التوازن الصوتي ، أي الترصيع ، فان سعيد عقل لم يسقط هذا البعد الزماني للفظة ، بل اضاف الى الصوت بعداً مكانياً من خلال التأكيد على العمارة .

على هذا الضوء يمكن ان نفهم العلاقة بين الشكل والمضمون . انهما امران ثانويان في القصيدة . الشعر هنا تحرر من اي عمودية . انه ملاحقة لسحر الصوت كما كان يؤكد فاليري [٩٩] . بنية التعبير تحمل حقيقة ما ، بينما المعنى او الفكرة ليسا اكثر من ظل [١٠٠] ، المضمون شكل غير صاف ، لذلك كان التركيز على الشكل عبوراً من اللاصافي الى الصافي [١٠١] .

(٩٥) Valéry: Durtal , Mercure de France, mars 1898, p:770-771.

(٩٦) Valéry: Poésie pure, in O.C.T.C., p: 200-201.

(٩٧) ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة ص٩٠ .

(٩٨) ابن الاثير المثل السائر ، ط بولاق ١٢٨٣هـ ، ص٩٣ وص٩٧ .

(٩٩) Valéry: - Mémoires d'un poème, p: XXXVIII
- L'idée fixe, p: 204-205.

(١٠٠) Valéry: Sur Bossuet, in Variété II, p: 44-45.

(١٠١) Valéry: Je disais quelquefois à S. Mallarmé, in Variété III, p: 27.

على أي حال ، هذا المنحى هو موروث اغريقي ، الم يقل سقراط كل الاشياء هي اشكال [١٠٢] . موقف سعيد عقل يعتبر هنا تعبيراً عن لقاء الموروث الاغريقي والعربي والاوروبي الحديث . التضحية بالمضمون من اجل الشكل لا تعني الغاء المضمون ، فعند الشاعر اللبناني ، الفكرة عنصر اساسي ، بل تعني في الاصح ، التأكيد على ان هدف الشاعر هو خلق جمالية رائعة . وفاليري يدعم هذا الاتجاه مثبتا ان في القصيدة معنى اكثر، وموسيقى اكثر مما نجده في النثر [١٠٣] ، وان الشاعر الحقيقي هو الذي يعرف كيف يوازن بين المعنى والموسيقى [١٠٤] .

وما يجب التنبه اليه هنا اولاً هو ان الكلام على المضمون والشكل لا يعني ان هناك وقتا للمضمون ووقتاً للشكل [١٠٥] ، بل الشعر هو « هذا الشيء الذي لا ينفك يتهادى بين المعنى والمبنى . ما هو بالاناء ولا ما في الاناء . هو هذا العشق الذي بين الاثنين متحدين » [١٠٦] . وفي هذا الخط سار صلاح لبكي الذي اعتبر « الصياغة » من صميم «جوهر الشعر» فقال « ليس في الشعر شكل وجوهر. الشعر وحدة. ونصيحتي الى كل شاعر هي ان يعنى بالصياغة ما استطاع ... او يسقط الشعر عن قدر نفسه » [١٠٧] . أي سعيد عقل ينقل المنظور العربي من ثنائية اللفظ والمعنى الى وحدتهما معا ، اي اذا اختلف العرب بين من يغلب المعنى على اللفظ ، او من يغلب اللفظ على المعنى باعتبار اللفظ جسماً روحه المعنى ، او اللفظ كسوة المعنى ، فمع الشاعر اللبناني لم يعد للمعنى كيان مستقل ، وصار شكل التعبير هو مضمون

(١٠٢) Valéry: Eupalinos, p: 147-148.

(١٠٣) Valéry: Passage de Verlaine, in Variété II, p:180-181.

(١٠٤) Valéry: Propos sur la poésie, in Conferencia, 1928, p: 472
et voir également «De la diction des vers», in Pièces sur l'art, p: 45.

(١٠٥) Valéry: Au sujet du cimetière marin, in Variété III, p:71.

(١٠٦) سعيد عقل : المشرق : ١٩٣٥ ع١ ص٣٦ .

(١٠٧) صلاح لبكي : مقدمة ديوان « الزورق السكران » لمحمود عيسى بيروت ١٩٥٤ .

التعبير نفسه. هنا موقف جديد: الشكل شكل لمضمون ما، اي هنا يذوب المضمون في الشكل كما الغذاء يذوب في الثمرة الشهية على حد ما رأى فاليري[١٠٨].

الشعر هنا لم يعد بالضرورة ما نريد ان نقوله تماماً. فلا بأس من ان نضحي بالمعنى من اجل الشكل[١٠٩] طالما ان هذا الشكل هو الذي يخلق المضمون[١١٠]. أي يقيس الشاعر اللبناني علاقة الشكل والمضمون على قياس العلاقة بين جسد الفنان وروحه. فالفنان هو هذا اللقاء بينهما. هكذا القصيدة. فيبطل ان يكون اللفظ جسم المعنى كما يذكر ابن رشيق، بل صار الشكل «صوت» المضمون. ومن هنا القيمة الصوتية، التي عول عليها كل من عقل وفاليري[١١١] كما رأينا.

قلنا ان المنهج الذي اعتمده عقل، حاذياً حذو فاليري، يقوم على «التقريب» الاصولي للكلمات الاكثر تباعداً والاكثر اختلافاً فيما بينها. فالتأليف اساساً لا يكون بين متشابهات، بل يكون بين متباعدات. وسعيد عقل راح يبحث عن التطابق بين «التعدد» لذلك تجده منجذبا الى الوصل بين ما يبدو، في المنظور العادي، من المتباعدات او من المتناقضات. شعره نموذج حي للحياة اللبنانية: الوفاق بين الاختلافات. لذلك جاءت قصيدته تأليفاً بين مختلف عناصرها كالسمفونية المركبة من ايقاع مركب، في حين ان النغم العربي يتشكل من تكرار الايقاع الواحد. القصيدة هنا مثال على التعدد داخل الوحدة. تعدد العناصر

(١٠٨) Valéry: Littérature in Tel quel, I, p: 144.

(١٠٩) Valéry: Propos me concernant, p: 20. et voir O.C.T.B., p:135.

(١١٠) Valéry: Choses Tues, in Tel quel, I, p:17.

(١١١) Valéry: La création artistique, in Bulletin de la Société française de philosophie, 1928, p: 12.

الجمالية داخل الوحدة الشعرية للقصيدة، وعلى هذا نجد اجزاء القصيدة مترابطة فيما بينها بواسطة اكثر من خيط واحد، كما اوضح فاليري[١١٢].

على هذا فالعنصران الاساسيان اللذان يخلقان القصيدة هما: جمالية البنية + شعرية الشعر. واهم ما يمكن لحظه، على هذا الصعيد، ان فاليري بقدر ما اعتبر الشعر شيئا ثانوياً عنده، مجرد تمرين كما رأينا، فان سعيد عقل كان يعتبر الشعر اهم شيء عنده، بل انجح التعابير الفنية على الاطلاق.

▲

(١١٢) Valéry: Littérature in Tel quel, I, p: 156.

الخاتمة

كتابة شعر جديد وليس تجديد الشعر العربي

من «الكلأ» الى «باقة» الزهر، من الخيمة الى «العمارة»، من «الصحراء» الى «المدينة»... هذه هي معاناة العربي التي سجلها عبر امتداد تجربته الحضارية.

من الثابت أن العربي لا يملك ان يخرج، في العمق، من «هيمنة» الطبيعة، بدليل ان المدينة لم تكن «قدَر» المسلم في هذا القرن، اي لم يقتنع ان رسالة الانسان هي في أن يمد الخلق «ببناء» عالم اصطناعي، ببناء عالم. فعند المسلم مخلوق الله هو القيمة، هو الحقيقة، وما عداه فباطل.

وإذا كانت اللغة بيت الفن العربي، والايقاع هو الزمن الموروث، كيف استطاعت «العربية» لغة الشعائر في الاسلام، وكيف استطاع الايقاع الخليلي، ان يحملا هموم الصراع، في الضمير اللبناني، بين الذات والآخر، بين الله والشيطان، بين الروح والجسد، بين الريف والمدينة، بين الخير والشر، بين اليقين والمجهول، بين الشرق والغرب، بين لبنان والعالم...؟

كيف تحوّل هذا الشعر العربي الذي بقي مفتقداً للنفَس الدرامي والملحمي حتى مشاركة اللبنانيين في اتخاذ العربية سبيل تعبير عن حضورهم؟

قبل كل شيء، لا بدّ من لحظ مفارقة أساسية خلاصتها ان اللبناني يعيش حال حنين دائم الى ذاته، باعتبار الذات منطلقاً الى الله وطريقاً اليه، والعربي

يعيش حال حنين دائم الى الله باعتبار الخضوع الى نص الوحي منطلقاً الى الله وطريقاً اليه .

من هنا جاء شعر اللبنانيين شعر الحنين ، بامتياز ، فالمهجريون مسكونون بالحنين الى لبنان ، الأم ـــ المثال ، والمقيمون يحنون الى المثال ـــ الأم (في هذا السياق ندرك عمق انتشار ظاهرة سيدة لبنان ، وسيدة كل قرية...).

هذا الحنين الى لبنان لا يصدر عن عصب عنصري ، بل هو حنين الى الأصل ، انه السفر في تجاويف الذات وفي اعماقها ، لترتسم حكاية الحضور اللبناني حكاية الانعتاق من «السجن المؤبد» الى الحرية الخالدة (على بساط الريح) .

لسنا في معرض البحث عن جذور هذا الانعتاق في صلب التراث اللبناني ، كما لسنا في معرض البحث عن اعتباره ثمرة التفاعل بين الشرق والغرب ، بل جلّ ما نكتفي به هنا هو الوقوف على الدور اللبناني في شد الشعر العربي الى تحولات جديدة ، عهد ما بين الحربين العالميتين ، وذلك من خلال التفاعل بين جمالية فاليري وشاعرية سعيد عقل .

لا شك في ان مرحلة ما بين الحربين العالميتين تشكِّل مرحلة تحولات أساسية في المجتمع اللبناني بخاصة ، والمجتمعات العربية بعامة ، فهذه الحقبة تمثل عندنا مرحلة الحكم اللادستوري التي استمرت في لبنان من ١٩٣٢ حتى ١٩٣٤ ، مما جعلها فترة «تدعيم وعمل في وجه مشاكل اقتصادية خطيرة[١]» ، فمعلوم ما جرى من تخفيض في ملاك الموظفين المتزايد ، وفي الرواتب ، ومن ادخال الاصلاحات على النظم الادارية والمالية ، ومن توظيف جانب من الأموال للأشغال العامة ، ومن تسويق للمنتوجات الزراعية ، ومن تحسينات على المرافىء... مما خلق اجواء

---

(١) Stephen Hensley Longrigg: *Syria and Lebanon Under French Mandate*, London 1958, p:204.

ازدهار في البلاد لم تحل دون استمرار سيطرة الاعتبارات الاقطاعية العائلية والطائفية...

وسط هذا الانقلاب في نظام الحياة ، أخذ يرشح عن ظهور التجمعات العمالية (عمال التبغ في بكفيا ، عمال المطابع في بيروت...) نمط جديد من العلاقات الاجتماعية تميز عن نمط العلاقات الريفية . ورافق ذلك تكوُّن طبقة البورجوازية الوسيطة تحلّقت حولها بورجوازية المدن وبقايا الاقطاع السياسي والعائلي :

ـــ أزمة ١٩٢٩ العالمية وانخفاض القوة الشرائية[٢] .
ـــ اضراب عمال السكك الحديدية ١٩٣١ .
ـــ اضراب السواقين ١٩٣٢ .
ـــ اضراب المطابع ١٩٣٣ .

قادتها البورجوازية الناشئة التي سعت تدريجياً الى الاستقلال الوطني ، غير أن هذا لا يعني أنّ لبنان صار يشكل مجتمعاً صناعياً ، فالمؤسسات الصناعية لا زالت هزيلة ، بل ان هذا المخاض أفرز وعياً إصلاحياً منذ الثلاثينات[٣] .

من هنا يُطرح السؤال الكبير : كيف تبنّى الشعر العربي ، الذي لم ينشأ ولم ينضج في مجتمع صناعي ، كيف تبنّى جمالية افرزتها الثورة الصناعية في اوروبا؟ وهل تحوّل الشعر العربي من أن يكون فاعلية البدوي الفرد الى أن يكون تعبير «مجتمع» او «طبقة اجتماعية»؟

على أي حال ، جاء شعر مرحلة ما بين الحربين العالميتين شعر الطبقة المتوسطة

---

(٢) Jean Ducruet: *Les Capitaux européens en Proche Orient*, A.U.B., 1964.

(٣) راجع مجلة «اليقظة» التي رئس تحريرها نسيب المتني تجد تفاصيل وافية تفسر الانقلاب الاجتماعي والمدني في الحياة اللبنانية الجديدة عهدئذ .

التي أخذت تتحكم ، كما رأينا ، بمقدرات البلاد ، ولا ننسى ان حضارة الطبقة المتوسطة تقوم ، في الأساس ، على ركنين :

— الفردية

— العقل

وهذا ما يفسر لنا في الأصل ، قابلية التعويل ، عند سعيد عقل ، على الذات وعلى العقل في بناء الجمالية الشعرية .

* * *

عندما تكسب القصيدة شكلاً مستقراً ، وتحفر اصولاً ثابتة على مستوى الاسلوب والتعبير ، تكون الأمة قد دخلت في عهد اليقين الثابت ، وفي مرحلة الرخاء الوجداني ، فتغيب الاسئلة المحرجة ، والمعاناة الجارحة . وآية ذلك ، أنّه حين دخلت القصيدة العربية ، رحاب الاسلام ، انتحى الشعر منحى «المطابقة» مع اليقين ، او منحى تأكيده والحفاظ عليه من خلال اخراجه اخراجاً لائقاً ، مما اقتضى «الصناعة» والتزيين» ، وليس «الابداع» و«الكشف» .

و«الحداثة» مغامرة تكشف عن يقين جديد ، تعكس ، في الأساس ، حال القلق امام ما هو قائم او ثابت ، لترسم خطوط التغيير والثورة (بودلير ، رامبو ، مالارمه . . .) .

على مثل هذا تحدّد الصدام بين الرؤية العربية المتكئة على الوحي المبين ، والرؤية الغربية «الحديثة» المتكئة على طاقة الانسان في ايجاد يقينه . وإنْ وجد هذا الصدام متنفساً له من خلال ما سجلت الثقافة العربية النهضوية من معارك الصراع بين القديم والجديد ، فإن جيل ما بين الحربين العالميتين ، عندنا ، وضع حداً نهائياً لمثل هذا الصراع ليعلن بداية تجربة نوعية جديدة مهّدت لحركة الحداثة التي نضجت بعد الحرب العالمية الثانية ، فتمثلت في جبران خليل جبران وفي سعيد

عقل بذور الرؤيا «الحديثة» . عندها لم يعد لقضية المحافظة والتجديد اي معنى ، بل راح كل في خطه يبحث عن بُعد شعري آخر ، عن بُعد الشعر .

لا يتصل بالحداثة اي جهد ، مهما ارتقى ، يسعى الى «التجديد» في شكل القصيدة العربية ، وفي مضمونها . فليس «التحسين» او «التنويع » او «التجديد» من مقومات «الحداثة» . لأن هذه الجهود جميعاً تنطلق من أساس الحفاظ على الاصول الثابتة المتوارثة ، بينما الحداثة تسعى ، كما هو معلوم ، الى أن ترسم اصولية جديدة (٤) . فالخلاف أو التصادم يتلخص ، من الأساس ، في أن :

— سهم الرؤية العربية يتجه الى ماضٍ سعيد يكتز بكل اليقين ، او الى مكان بكر يشكل رحم الخلق الاول ، او الى فطرة هي على صورة الله ومثاله ، وهنا يتجلى اذاً كل النقاء والكمال ، لذلك سعى الاسلام نفسه ، الذي هو دين «يذكِّر» ، سعى الى أن يرجع الى الزمن الأول «ان هذا لفي الصحف الاولى (٥) » ، وقد تمثل هذا البُعد فنياً في اعتبار ملكة الابداع في قدرة الاتباع .

— سهم الرؤية الحديثة يتجه الى مستقبل آت ، الى مجهول ، الى يقين يرسم معالمه بُعد «التجربة والخطأ» ينطلق من ارادة الذات كما هي ، وليس من استسلام الذات لزمن يعاد ويتكرّر .

من هنا نقدِّر أن معالم التجديد التي انتجتها حركة الصراع بين القديم والجديد ، طيلة عهود النهضة ، ترجع الى هذا التغيير الطارىء في الرؤية العربية وفي وظيفتها في العمل الفني .

لم تكن وظيفة الشعر العربي القديم اكتشاف عوالم جديدة بقدر ما كانت

---

(٤) راجع للمؤلف «الانسان وعالم المدينة في الشعر العربي الحديث» ، بيروت ١٩٧٨ .

(٥) القرآن : سورة الاعلى ، ١٨ .

«تسبيحاً» بكمال الله في مخلوقاته ، فباتت القصيدة العربية ، على هذا الصعيد ، لوحة تزيين وتنميق . والواضح ان مجمل التعاريف العربية القديمة التي تناولت الشعر أسقطت الحديث عن «رسالة» الشعر ، وأنّ اغلب هذه التعاريف وقف على مقومات النظم وعلى عناصره ، وحسبنا أن نرجع الى كلام ابن خلدون ، وهو أدقّ هذه التعاريف في التمييز بين الشعر والنظم ، فيقول الشعر هو «الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف المفصلة باجزاء متفقة في الوزن والروي. مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وما بعده ، الجاري على أساليب العربة المخصوصة به[٦]» ثم يضيف «وقولنا الجاري على الاساليب المخصوصة به فصل عما لم يجر منه على اساليب العرب المعروفة . فانه حينئذ لا يكون شعراً انما هو كلام منظوم لأن الشعر له أساليب تخصه لا تكون للمنثور . وكذا أساليب المنثور لا تكون للشعر ، فما كان من الكلام المنظوم وليس على تلك الاساليب فلا يكون شعراً [٧]» .

الثابت عندي أن زعزعة العمودية الشعرية ، عند العرب ، مواكبة لزعزعة الضمير الثقافي المحافظ ، فمن الأساس ، تطرح مسألة الصراع مع الحياة الجديدة «لا حضرية» العربي ، فإسماعيل لم «يتحضّر» ، وأبوه ابراهيم بقي وفياً لتقاليد الساميين الاوائل فبقي بدوياً يتنقل من مكان الى آخر — وكأنه في بلاد غريبة — يطبق ما يعرف مخافة ان يفتقد ما يعرف فيفترسه المجهول ، لذلك ، تمسك بأرث ما يعرف بديل ان يدخل في لعبة الزمن ودوامته .

ولكن ، منذ نهاية القرن الماضي ، بدأت الدعوة الى تمثل الرؤية الغربية ، في الشعر ، تأخذ طريقها ، لتُدخل الشعر العربي في تجربة هزت عمق اصوليته تمثلت في خطين متداخلين :

---

(٦) ابن خلدون : المقدمة ، طبعة كتاب التحرير ، ص٥٠٦ .

(٧) المرجع نفسه ص٥٠٧ .

— خط افقي ، قام على ضرب وحدة القافية فتدرجت من القافية الواحدة الثابتة ، الى تنويع القوافي ، الى التخلي عن القافية في ظاهرة الشعر المرسل[٨] .

— خط عمودي ، قام على الانتقال من الغنائية الى الملحمة والدراما وما يستتبعان من اشكال فنية . . .

في الواقع لا يمكن الانقطاع بين الاتجاهات الحديثة ومقومات التراث طالما ان «العربية» سبيل الابداع الفني . لذلك كانت حركة التجديد العربي تشكل في نسغها ، شكلاً من الرقص ضمن اطار محدود ومعين: لا تخطّ ولا تجاوز ، بل تحويل وتحوير (من هنا أصل الموازنة والبحث عن السرقات عند العرب) . فواقع الحياة ان الله ، عند العربي ، أسير اللفظة (علاقة النص بالوحي) ، فانسحب ذلك فنياً الى ان يكون الشعر بخاصة سجين الأطر . هكذا يكون القالب القيمة . فجل حركية الشعر العربي اقتصرت ، في الأغلب ، على القالب . والثورة الفنية العربية نادراً ما مست نوع الرؤية (باستثناء التجربة الصوفية) بل غالباً ما استبدلت قالباً بآخر. كما ان هذا ما يفسر غياب التيارات في التاريخ الشعري العربي ، فطبيعة المناخ الفكري وطبيعة العلاقة التي أقامها الشعر العربي مع هذا المناخ الثقافي ، لم تشدّا الشعر الى أن يصدر عن خلفيات فلسفية أو فنية وجودية . فكان التوكوء على اللغة .

ولأن شاعرية سعيد عقل تعتبر أن الشعر هو فن لغة ، فلا بدّ من الالماع هنا الى أن الشعر العربي تمكّن مع ابي تمام ، لأول مرة ، من تخطي العالم القائم بأشكاله

---

(٨) وضع احمد فارس الشدياق في «الساق على الساق...» باريس ، ١٨٥٥ ، ص٦٣٩ اربعة ابيات من الشعر المرسل ، كما ان رزق الله حسون في «اشعر الشعر» ، ١٨٦٩ ، يسجل التجربة الاولى في هذا المضمار.

وعلائقه الخارجية ، فبطل همه ان يصوغ العالم في لغة ، بل صار همه ان يحوّل العالم الى لغة ، ان يدخل في عالم اللغة فيكتشف الغرابة (وهي التعبير الآخر للمحال عند سعيد عقل) في ما هو مألوف . هنا لا تعود اللغة شيئاً من اشياء الطبيعة بل تحقّق اللقاء بين الزمني والروحي ، بين الحسي والغيبي ، بين الواقع والمطلق . وفي هذا يكمّل سعيد عقل خط ابي تمام ، ولكن يطوّره الى آفاق اكثر ميتافيزيقية .

وكان من مظاهر التأثير الاوروبي بعامة على شعرنا ، عهد ما بين الحربين ، نزوع هذا الشعر الى السفر ، وقد تمثّل لنا في اتجاهين واضحين :

— السفر في الواقع لفضحه وادانته ، اذ الواقع «مستنقع يتنهّد» يتآكله الشر فتجيء الثورة فنياً للنعيم بنشوة الخلق ، ونعتبر الياس ابو شبكة في «افاعي الفردوس» بخاصة نموذجاً ممثلاً لهذا الخط ، فنقل الشاعرية من متعة الزخرف الى معاناة الصراع .

— السفر الى ما وراء الواقع ، وعدة الشاعر في ذلك اما استكمال البناء الشعري (على بساط الريح) واما استيغال الميتافيزيا (عبقر). ومع سعيد عقل تجمّع هذان السبيلان فأخذ يستعيض عن الشعور بالاكتشاف الصعب ، لينقل الشاعرية من متعة الزخرف الى فرح «البناء» .

ولكن لا بدّ من أن نخص هذه الدراسة بالتدليل على أبرز الانجازات التي حقّقها سعيد عقل في الشعر العربي ، عهد ما بين الحربين العالميتين ، على ان نفرد مبحثاً مستقلاً لمجمل ما حققته حركة الشعر في تلك الحقبة الخصيبة بالتحولات اذ جعلت الشعر ثمرة لقاء الشرق بالغرب ، ففتحت روح العربية على آفاق البحر.

عقل يبحث عن بلاغة عربية جديدة ، او شعرنة الشعر

بعد أن أصبحت اللغة سليمة معافاة على يد اليازجيين والبساتنة ، وبعد أن طعّمها الجيل الثاني باللقاح الغربي ، تسلمها سعيد عقل وجيله ، عهد ما بين الحربين ، وانتقل الى تصفيتها وتنقيتها الى آخر حدها المطلق . فمع اليازجيين براعة ومهارة من خارج (الاشعار التي تقرأ طرداً او عكساً ، والأبيات المرقطة) تتمثل في الحذلقات ، ومع سعيد عقل استثارة ما في عمق اللغة من طاقات مدفونة . فاللغة ، عنده ، لا تحمل اشياء الوجود ، بل تعكس «حركات» الوجود. لذلك نجده ينقل الاستعارة والمجاز عموماً من الصورة الى الحركة ، ولذلك نجده ، كفاليري (La pythie) يعوّل على مفهوم الرقص ، والرقص يعكس حضوراً وليس شكلاً .

كان عقل ينظم ويجمع الكلمات بعضاً الى بعض لتلعب جميع اصواتها ، جميع ايحاءاتها ، انه شاعر لغة بوجهيها السيمنتيكي والصوتي . لذلك لم يتحدد همه في تصوير العالم ، كما رأينا ، او استعادته ، بل سعى الى إيجاد علاقات جديدة بين موجودات هذا العالم ، الى ايجاد اشكال جديدة فيه . وهذا هو بُعد خلق عالم على قياس الذات . فأشعار عقل ، على نحو البارك الشابة في الشعر الفرنسي ، تؤلف نمطاً جديداً في الكتابة الشعرية العربية ، لا ينطلق فيه الإبداع من الأفكار والعواطف والصور... بل من اللغة نفسها. على الشاعر أن يخلق لغته الشعرية لا ان يستعين باللغة الشائعة ليعبّر بها عن... فاعتبر ان «ما هو صورة عن الحياة جاء بالنثر، بالكلام الذي تستعمله الحياة دوماً ، وما هو فوق الحياة وغير الحياة جاء بتعبير ينقل الى عالم آخر ، جاء طبيعيا بالشعر[٩] ». والكلمة هنا أساس الإبداع ، كما اللون عند الرسام ، والصوت عند الموسيقي .

(٩) سعيد عقل : المشرق : ١٩٣٧ ج١ ص٥١.

وعليه، ارتسمت بعض خصائص شاعريته في «اناقة البث[١٠]»، و«البساطة» هذه الصعبة حتى الاستحالة كانت منذ الأغارقة وستبقى اخر كلمة في فضح أسرار الجمال[١١]. وسر التأليف عنده يقوم على «الربط» بين عناصر، كل منها في منتهى الاناقة والنقاء، ليشكل هذا الكل وحدة بناء فني فاذا الفن «حسن معلب في مأثورة» ليس من لا شيء[١٢]، واذا القصيدة مأثورة كلامية توصلت بتجارب موصولة، وقل بلقيات، الى فلذ، الى أبيات، الى مجموعٍ ايحائي يعطّل بتعددية الاصوات وعي المتذوق ويتكوّن في لا وعيه بأكثر ما يمكن من مساواة لحالة الشاعر جوهراً وشكل جوهر[١٣].

اذا كان الحرف في أصل هذه الكلمة، فالحرف، عند عقل، زورق «يقلّ الفكرة في بحري الزمان والمكان»[١٤]، فلا يعود ثمة لفظ ومعنى، بل ان معنى اللفظ هنا هو اللفظ نفسه، أي لم تعد اللفظة اداة للتعبير عن شيء، أي شيء (حالة نفسية، فكرة معينة، اشياء الوجود)... بل في اللفظة ذاتها وديعة اسرار على الشاعر ان «يكتشفها» بحكم العلاقة العضوية بين العالم والحرف. الحرف هنا ليس اضافة على العالم، بل هو كائن عضوي فيه، وجزء من الحقيقة الكبرى، او «العالم الاكبر» على حد قول المعري. هكذا يتخصص بحث الشعر داخل اللغة نفسها. انه شعر اللغة. انه شعر الشعر. اذ لا تغيب عن بال عقل وصية مالارمه ان «بالكلمات نؤلف قصيدة»[١٥]، وليس بأي شيء اخر.

(١٠) سعيد عقل: كأس لخمر ص١٩.
(١١) المصدر نفسه ص٢١، وص٤٤.
(١٢) المصدر نفسه ص٢٨.
(١٣) المجدلية: المقدمة، ص٣٧ — ٣٨.
(١٤) سعيد عقل: كأس لخمر، ص٢٠.
(١٥) هذا القول لمالارمه ورد عند Mauclair: Mallarmé chez lui, Grasset 1935

وكان من آثار هذا الاتجاه ان اخذ النقد الادبي عندنا يعتبر ان «الكلمة ذات مستقلة لم نأخذ منها حتى الان سوى الظاهر من معناها»[١٦].

غير ان سعيد عقل لم يكتف بما عوّل عليه مالارمه من استنفاد طاقات الالفاظ الموجودة فقط، بل عمل على استعمال الفاظ جديدة. لقد بحث عقل عن روح اللغة ليؤلف داخل اللغة معادلات جديدة تحمل، بعض الاحيان (رندلى)، ابعاداً ميتافيزيقية كما نجد عند مالارمه، ففِعل الأمر مِن شاء (قدموس) لا يطلبه عقل لانه غير مستعمل فقط، بل لانه يدخل الى صلب الرؤية الميتافيزيقية العربية بُعداً جديداً هو انطلاق القدرة من الذات وليس من الله: ففعل شاء، في الضمير العربي، خاص بالله (شاء الله، ما شاء الله...) وهذا الاتجاه ينعكس فنيا في ما حدده من تعريف للفن بأنه «تأهب لزلزلة كل شيء»[١٧].

بهذا عقل ينهي طروحات النهضة ليعلن بداية عهد جديد في الشعر لم تعد معه اللفظة مصطلحاً كما لم تعد مرآة تعكس حالات بسيكولوجية، او مضامين ذهنية، بل اللفظة هنا كائن حي، والحرف فيه هو هيكله العظمي، وهذا ما دفع الى الربط التكاملي وليس الى المزج بين صورة الحرف وصوته، بين قيمته من حيث هو صوت، وقيمته من حيث هو رسم، وبالتالي صار البحث الشعري يناغم بين شكل البيت ووضع الصفحة. من هنا يتحدد عنصر من عناصر العمارة الشعرية.

على اي حال، عند مالارمه الاساس الذي انطلق منه عقل في تحديد علاقة الشعر بالجمال[١٨]، وفي أن تعريف الجمال ينسل من فكرة تجديد اللغة بواسطة الشعر.

(١٦) نقولا فياض، على المنبر، دار المكشوف: ١٩٣٨، ج١ ص١٩٧.
(١٧) سعيد عقل: كأس لخمر، ص١٤.
(١٨) Mallarmé: O.C., p:901, 920-92.

تتبدّى قيمة هذا المنظور، في العمق، اذا ادركنا بُعده الرامي الى الانتقال من الواقعي الى الفني[١٩]، اي الاقرار بالفن سبيل اكتشاف للحقيقة بديل العودة الى الطبيعة، وقد بيّن نقولا فياض ان بالفن نكتشف الكون وهذا هو أصل البحث عن لغة شعرية جديدة[٢٠].

هذا يعني أنّ الشرق يطرح الفن وليس الدين سبيل لقاء مع الله، او قُل إن الفن كالدين تماماً قادر على اكتشاف اعماق الجوهر. من هنا صارت القصيدة تجذب نحو الالهي، والحالة الشعرية تعكس حالة «الضياع» في الالوهة. او ليس بالفن «تزامل» الله، في رأي عقل[٢١]؟

عقل يبحث عن انسان جديد، او المطلق بديل اللحم والدم

على هذا النحو يغادر الشعر جنسه المتداول، فلا يعود اداة البلاط، او منبر الاطراب والتباهي... او رياضة خادعة، على هذا النحو يتم الانتقال من الفن للفن الى الفن للقداسة، ومن هنا الانشداد الى سر الوجود السحري، صار للشعر «رسالة». «فروح الشعر ابداً» «الصلاة»[٢٢] لانه «لغة الجمال والسمو»[٢٣]. وهذا التسامي Transcendance يجعل مهمة الفن الانشغال في العمق، فبنى مالارمه كل كتاباته على السؤال «ماذا يريد كل هذا العالم ان يقول»، واعتبر فاليري ان كل هذا لا يقول شيئاً»[٢٤]، وأن عمق الاشياء، أي معناها، لا يشبه شيئاً (L'idée fixe)، وابتعد عقل عن شقاء النفس — وهو مثال

(١٩) امين نخلة: الاديب: ١٩٤٢ ع١٠ ص١١.
(٢٠) نقولا فياض: الاديب: ١٩٤٢ ع١٠ ص٢٠.
(٢١) سعيد عقل: كأس لخمر، ص١٥٩.
(٢٢) سعيد عقل: المشرق: ١٩٣٥ ع٣ ص٣٨٤.
(٢٣) سعيد عقل: المشرق: ١٩٣٧ ج١ ص٥١.
(٢٤) Voir Valéry: Note et Digression, Pleiade, t I, p:1206.

الرومنسيين — ليتحدث عن كمال طبيعتها، فرسالة الشعر ان ينقل الانسان من الانسان — الحيوان الى الانسان — الانسان. سعيد عقل يهرب من الارض، امه، لكي يستوطن السماء التي هي مسقط رأسه الاصلي.

من هنا يبين وجه الاختلاف الاساسي بين عقل وفاليري. فالمحال الذي نشده عقل هو غير اللاكائن Le non-être الذي غنّاه فاليري (L'ébauche d'un serpent) اللاكائن هو ما لم يكن بعد، والمحال هو ما لا يمكن ان يكون. عقل يجد الجمال في اللاشبيه، وفاليري يجده في ما يقدر ان يخلق منه شيئاً جديداً. مع عقل، الفرق بين الجميل وغير الجميل فرق في الدرجة، انه آخر ما يمكن ان يكون عليه الجمال (من هنا صيغة افعل التفضيل في شعره)، وعند فاليري هو ما لم يكن ابداً قبل الان[٢٥].

اراد عقل ان يُخرج الوجدان العربي من هذه العودة الدائمة، من هذا الانجذاب الى اعادة البدء، كل مرة، من جديد. وهنا يخالف فاليري الذي كان سيجعل فاوست الثالث ضحية هذه العودة وهذه الاعادة[٢٦]. لا يريد عقل ان يسقط من جديد في الزمن، انه يبحث عما هو خارج الزمان والمكان[٢٧]. الموت هنا يفقد فاجعته ويتحدد بُعد الفداء والفروسية. فليس هنا حياة وموت وبعث. يريد عقل ان يفك هذه الدائرة المغلقة. الموت هنا، كما يقول فاليري، «شرط الحياة، حاجتها»[٢٨]، وليس استكمال دائرتها. عقل يتكيء هنا، مرة اخرى، على بُعدٍ فاليريّ لانه يريد ان يكون مرة على طول[٢٩].

(٢٥) للمزيد من التفصيل يمكن الرجوع الى Valéry: *Poésie et pensée abstraite* Variété V
(٢٦) Valéry: *Cahier t*, XXIII,p: 894.
(٢٧) سعيد عقل: كأس لخمر ص٢٠.
(٢٨) Valéry: *Cahiers t* XXVI, p:915.
(٢٩) Valéry: *Cahiers t* XXIII, p: 289.

وعليه ، لا يرجع سعيد عقل هنا الى جنة ما قبل السقوط حيث لم تكن تعي الذات قدرتها ، بل يرجع الى زمن يحقق الانسان فيه كل ذاته وكل الزمان ليجيء جديراً بالله . الممكن ليس المثال المنشود . المثال هو مستقبل الممكن . في هذا المعنى ، سافر عقل الى المثال لتبدأ معه مغامرة الشعر العربي الحديث في البحث عن المستقبل ، لذلك لم يقف عقل عند الواقع ولم يلتزم الموجود التزاماً تقريرياً مباشراً ، المهم عنده ان يجعل المستحيل ممكناً .

معلوم ان أصل هذا المنطق عند فاليري[٣٠] الذي سعى الى تحرير اللقيا من حدود الزمن الماضي والاتي[٣١] .

في طبع الشاعر اللبناني ان لا يحب غير ما يبتدع ، ومن هنا تجيء ثورته على الاصنام ، وثورته ضد كل ما هو جاهز من كليشيهات كما كان يقول فاليري[٣٢] . سعيد عقل سيثور على كل ما هو جاهز لتصيُّد ما هو جائز ، لا تعود ملكة الابداع في قدرة الاتباع ، بل لا يعود الشعر تعبيراً جزئياً ، او تعبيراً خاصاً عن الانسان ، الشعر من باب اولى ، يمثل كل قوة النفس ، يمثل كل «قدرتها» على الابداع . ليس هو تعبيراً عن العاطفة والانفعال ... ليس تعبيراً عن الانا الحساسة ، بل هو ، كما يقول فاليري ، تعبير عما يملك الانسان من طاقة على ان يضيف على هذا العالم[٣٣] ، وهذا يعني التحرر من الانا الذاتية لادراك الانا النقية ، الانا المطلق .

ان مثل هذه الطروحات تشكل ، في الوجدان العربي ، نقلة نوعية اساسية تتلخص في العبور من التسليم بكمال العالم الى الايمان بقدرة الانسان على ان يضيف على هذا العالم كمالاً . وهذا هو بُعد الجمال .

---

(٣٠) Valéry: *Mon Faust*, p:55.

(٣١) Valéry: *Mon Faust*, p:95.

(٣٢) Valéry: *Cahiers t*,XXII, p: 200-201.

(٣٣) Valéry: *Cahiers*, *t*XXIV, p:595.

وعليه ، فلم يكن همّ سعيد عقل ان يجد فقط ، بل سعى الى ان يضيف الى ما هو موجود ، كما كان تست Teste يعتقد . لذلك انتقل من ثنائية الانا والعالم ليحقق لحمتهما . هذا الانتقال هو نفسه يتجسد ، فنياً ، في الغاء ثنائية اللفظ والمعنى . فليست العلاقة بين اللفظ والمعنى علاقة تصارع حيث اللفظ يخذل المعنى ، بل هي علاقة تكامل . والشعر ليس ما يحمل النص من معنى ، بل ما يمكن ان يفتح النص باستمرار من طاقة اجتهاد . لم يعد الشكل شيئاً ثانوياً ، لم يعد غلافاً للمعنى ، بل العلاقة هنا كعلاقة اللحم والروح تماماً ، المهم ان يثير الجسد ما في الروح من طاقات وامكانات . كذلك الشعر . وكذلك غابت المرأة — اللحم من اشعاره .

معه لم تعد المرأة «غرضاً اجتماعياً اخلاقياً»[٣٤] كما تتمثل في قصائد الاخطل الصغير «المسلول» ، «الريال المزيف» ، «عروة وعفراء» ، من «مآسي الحرب» و«سلمي وجيروم»... بل صارت المرأة طريق المطلق ، ففي سرير الحب يفيق الكون ويتسامى على عكس ما كان يصور ابو شبكة في ان العظيم يصبح مطية للحقير الحقير . يقول عقل :

«آن ارتميتِ فوق زندي امس
ما العزّ؟ ما القبب»؟

(قصيدة حب)

هنا ليس المرأة او الرجل اهم ما في لعبة الحب ، بل الحب نفسه (قصيدة زهرة الزهور) ، فالحبيبة دائماً من نغم وحلي وعطر وضوء وخمر ، سكب يد المحال ، تقول عن نفسها :

---

(٣٤) راجع المكشوف : ١٩٤٦ ع ٤٣٩ .

«انا لا لاضم ولا لأشم
انا... دعني... حلم يحلم».
(قصيدة اكتفاء) [٣٥]

لقد تعلم الشاعر اللبناني كيف ينقل الشعر العربي من شعر الواقع الى شعر الممكن. من رؤية ما هو جميل الى ما هو اجمل. كذلك الكلمة مطلوبة لا لما تحمل من معنى تقريري بل مطلوبة لما يمكن ان توحي به. هذا هو بعض سر المجاز اساساً.

ولكي نقف بعمق على خصوصية المرأة في شعر سعيد عقل، لا بد من استيغال ما يكمن في أدب الثلاثينات من بعد للمرأة نتمثّله، في تجارب كل من عقل وأبي شبكة وتوفيق الحكيم.

من الواضح ان ابا شبكة في افاعي الفردوس عدو المرأة على الاطلاق، بينما بقي سعيد عقل، كتوفيق الحكيم، متعلقين بامرأة حظيت بالحب والاحترام وهي المرأة المستحيلة[٣٦]، المرأة التي هي «سكب يد المحال». على هذا، فدليلة هي غير بريسكا وعنان، وغير رندلى ومركَيان.

هذا يعني ان كلا من أبي شبكة، من جهة، وسعيد عقل وتوفيق الحكيم من جهة ثانية، ان كلا من هذين الخطّين يصدر عن تفكير في ان تكوين المرأة البيولوجي متجه الى الارض، مشدود الى اسفل: الاثداء «المشرئبة» الى الارض، الارداف الثقيلة... سهم هذا التركيب الفيزيولوجي يتجه الى السقوط بديل ان يدفع بالمرأة الى التحليق في سماء المطلق. هي اذاً لا تملك قدرة التجاوز

(٣٥) هذه القصائد الثلاث: «حب»، «اكتفاء»، «زهرة الزهور» من مجموعته «اجمل منك، لا».
(٣٦) راجع مسرحيات توفيق الحكيم «الخروج من الجنة» و«تحت المصباح الاخضر»...

والتسامي التي هي في اصل تكوين الرجل. الرجل عند كل من عقل والحكيم وأبي شبكة هو الاساس الاول والغاية الاخيرة[٣٧]. غير أنّ ابا شبكة يعاني احتراق المرأة بألم الطين، وأنّ عقل والحكيم يطهرانها بهذا الالم (المجدلية وعنان). فكلاهما شمعة تحترق لتنير الطريق للآخرين، وامرأة خرجت بملء ارادتها من جنة ذاته[٣٨] لتدخل الشاعر في جنة الفن (الحكيم) او في جنة المطلق (عقل).

في وجه كل الاغراءات الجاذبة للسقوط، اختار عقل الطريق الصعب، طريق الانفلات من قيود الارض والمكان (القيامة من القبر قيامة من المكان المحدد).

هكذا تكون المرأة مرآة لنفس ابي شبكة (ان دمي من نسلك الهادم المهدوم فانهدمي)، وتكون المرأة عند عقل والحكيم، جناحين يخلقانها من ذاتيهما ليعينا ذاتيهما على التحليق عند العياء او التردد. فعنان مثلا تريد «لمختار» ان يقلع من الارض لا ان يحط عليها، مع التأكيد دائما ان كلاً من «مختار» و«سعيد» قادر على التحليق بجناحيه في حين ان كلاً من عنان ورندلى ومركَيان... لا تستطيع الطيران الا بجناحي مختار او سعيد... لذا لم تستطع المجدلية ان تكون طيف اله الا بعد لقاء يسوع، فارتفعت عن دناءة الاثم لتتسامى الى ارقى درجات الطهر وتنتهي اخيرا الى ادراك الالوهة.

من هنا، قيمة الرجولة اذاً هي في تصديها للانوثة السهلة، وذلك لادراك مجد المطلق القابع في عمق التاريخ او الكامن في سماء الله. فاذا كانت المرأة

(٣٧) راجع مسرحية توفيق الحكيم «الخروج من الجنة» كتبها ١٩٢٨ تجد عنان المرأة التي ضحت بحبانها حتى تنقذ حلم الرجل.
(٣٨) قدّم الحكيم «الخروج من الجنة» قائلاً «هذه المرأة العجيبة بطلة هذه القصة من صنع خيالي. ولكم اتمنى لو توجد حقيقة ولو القاها يوماً وجهاً لوجه لأني واثق انها موجودة في الحياة على نحوها» ص٣٤٣.

«مثالاً» عند العرب يستجدي الشاعر رضاها رجاء الوصال والتملك، كما يقول امرؤ القيس في معلقته:

اغركِ مني ان حبكِ قـــــاتلي   وانك مهما تـأمري القلب يفعـل

واذا كانت المرأة المثالية عند الحكيم هي التي تهرب من الرجل بدلاً من ان يهرب، وذلك لتوفر عليه مؤونة وخز الضمير، فان المرأة عند عقل هي التي تفنى في ذات الرجل. الحكيم وعقل يهربان هنا الى امام: فيعيش الاول من اجل الفن، والاخر من اجل المعرفة. اي من اجل المطلق، وتعيش المرأة عندهما من اجل حبيبها. فهما يجاهدان ويكابدان ليخرجا من جنة حب هي «ككل جنة على هذه الارض... ليست خالدة»[٣٩] وليلجا جنة الخلود فيطرحان المطلق بديلاً للّحم والدم.

وعليه، فحين كان سعيد عقل يكابد لكي تغادر المرأة جنسها، كان ابو شبكة ينعى على هذا الجنس الموت والدمار. فأبو شبكة ينسى «العماد» الذي لم يستطع، عنده، ان «يغسل» دم المرأة، بينما دخل عقل سر العماد فلم يعد يبحث عن الجميل، بل هو، كصلاح لبكي[٤٠]، مشدود الى الجمال ذاته. وقد اتبع لذلك سلماً حسابيا ثابتاً يأخذ منطق الآلية الرياضية. فهو يبدأ من المشابهة ليرتفع الى المبالغة، وينتهي الى ما لم يخطّه قلم، ما لم يضربه رباب، ما لا يوصف، ما لا يمكن التعبير عنه، واللانهاية. انه منطق التدرج من الادنى، الى الاعلى، الى اللامحدود.

هكذا تطورت قضية المرأة، في المجتمع العربي، من الدعوة الى تعليمها وتحريرها (مع الطهطاوي والبستاني...) الى العمل، بعد الحرب العالمية الاولى،

(٣٩) توفيق الحكيم: المسرح المنوع ص٣٥٠.

(٤٠) راجع صلاح لبكي ارجوحة القمر ص١٠، ومواعيد ص٣٢ وص٤٥.

في الاخص، على مناهضة الاباحة ورفض الدعوة الى اخراج المرأة من قيمها ومفاهيمها كي تبقى ضمن «حدود الآداب الشرعية وسنن الدين»، من غير ان تسقط في «ميادين الدعابة والهزل»[٤١]، فاذا هي مع سعيد عقل تشق بُعداً آخر. بُعد تطهير الوجود المسكون بالخطيئة[٤٢]. انه السفر وراء السر الكامن في قلب الجمال والحياة والعلاء «عمري سفرة من بدء عينيك الى سرك»[٤٣]. فالمرأة «افق المنتهى»[٤٤].

لقد انتقل سعيد عقل بالشعر العربي من التعامل مع مثال الشيء الى التعامل مع ما يخلقه هذا الشيء من فعل، على نحو ما كان يشرح مالارمه[٤٥]، ومن هنا تتحدد اصولية المغامرة الشعرية عند سعيد عقل التي تمتد الى الجيل الثاني بعد الحرب العالمية الثانية. غير ان سفر عقل كان الى يقين، وسفر الجيل الثاني الى مجهول ممكن.

لم يسلّم سعيد عقل الشعر العربي الى جيل ما بعد الحرب العالمية الثانية كما تسلّمه، بل تجيء تجربته محطة فارقة بين مرحلتين.

الشاعر اللبناني لم يبحث عن تجديد الشعر العربي، بل سعى وراء الشعر. فانتقل معه الشعر العربي من مرحلة تقوم على كتابة قصيدة يوجد فيها شعر، الى مرحلة تقوم على كتابة قصيدة الشعر.

(٤١) راجع السياسة الاسبوعية، مصر، كانون اول ١٩٢٧.

(٤٢) سعيد عقل: رندلى: قصيدة «لا تبوحي».

(٤٣) سعيد عقل: رندلى: قصيدة «اغنار».

(٤٤) سعيد عقل: رندلى: قصيدة «سمراء الثانية».

(٤٥) Mallarmé: O.C., p: 1440.

ولكي لا نعاود مكروراً ، حسبنا ان نلفت الانتباه الى ما جهد عقل في تأكيده ضمن هذا السياق ، واهمه على سبيل المثال :

— مع سعيد عقل لم يعد يعرَّف الشعر بمنابعه فقط ، أي بالوحي ، بل بات يعرَّف ايضاً بما يخلقه من « تأثير ». ومن هنا دور الصناعة . فالصناعة لا تخلق شاعراً ولكنها تغني شاعريته[٤٦] ، كما ان الالهام وحده لا يكفي ، على حد الاب بريمون[٤٧] ، فهو لا يأتي الا زائراً[٤٨] . ومن هنا الاتجاه الى كتابة القصائد القصيرة او الى كتابة اقصر شطر شعري ، لان الشعر فلذة ، كما كان يقول فاليري[٤٩] .

— مع سعيد عقل لم تعد تعرَّف القصيدة بأبياتها ، بل يسجّل هنا الانتقال من القصيدة — البيت الى القصيدة — العمارة ، وقد استتبع ذلك الانتقال من القصيدة ذات النغم الفرد المتكرر ، الى القصيدة — السمفونية حيث تتألف الوحدة من تعدد الاصوات .

— مع سعيد عقل لم يعد يصدر الشعر من نسغ الوصف او النقل ، ومن اطار الانفعال والاحساس ، بل تحوَّل الى « تجربة » تحدد « التزام » الشاعر بموقف جديد من الكون والاشياء والله والانسان واللغة ، فانتحى الشعر يعالج هموماً اقتصرت ، في الماضي ، على الدين والفلسفة .

هكذا سجّل الشعر انتفاضة على الحدود المفروضة منذ زمن بعيد ليتجه الشعر

---

(٤٦) سعيد عقل : المكشوف : ١٩٣٧ ع٩٢ ص١٤ .

(٤٧) Bremond: *La poésie pure*, p:87.

(٤٨) Bremond: *Prière et poésie*, p: 108.
وراجع بشر فارس : الأديب ١٩٤٤ ع٨ ص٥٨.

(٤٩) Valéry: *Méthodes*. la sémantique, in Mercure de France, janvier 1898, p: 260.

نحو قيم أبعد من الرومنسية وخارج نطاقها : جمال اكبر من أي احساس قادر على التقاطه ، وتطلع حاد متعطش للوحدة وللمطلق .

ففي نقلة التعبير الشعري من التقرير الى الايحاء ، وفي نقلة الشكل الشعري من البناء الطابقي الى البناء العضوي ، يتحدد تحرير الشعر ، على يد سعيد عقل ، من السلفية المتوارثة ومن الرومنطيقية المائعة على حد سواء . فبقي الشعر .

▲

ثبت الأعلام

---

(١) نعني بالارقام السوداء جميع الصفحات التي تحملها والمندرجة ضمنا .

▲

المصادر والمراجع

لا سبيل هنا الى وضع ثبت شامل بالمصادر، أو بالمراجع ، أو بالنصوص التي اعتمدت في هذا الكتاب. بل تقتصر هذه اللائحة على ذكر ما ورد في الحواشي.

هل يفيد ، فوق ذلك ، أن نلمع إلى أن الصحف والمجلات والدوريات تشكل المصدر الأساسي لدراسة أدب ما بين الحربين عندنا بحكم كونها المنبر الأول لاهتمامات تلك المرحلة؟

المصادر والمراجع العربية :

— ابراهيم ، حافظ : **الديوان** ، جزآن ، القاهرة ، ١٩٣٩ .

— ابن الأثير : **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، طبعة بولاق ، ١٢٨٣ هـ.
المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق الحوفي وطبانة ، أربعة أجزاء القاهرة ١٩٥٩ — ١٩٦٢ .

— ابن خلدون : **المقدمة** ، طبعة كتاب التحرير.

— ابن رشد : **كتاب فن الشعر** لأرسطو، تحقيق عبد الرحمن بدوي ، القاهرة ، ١٩٥٣ .

— ابن رشيق : **العمدة في صناعة الشعر ونقده** ، الطبعة الأولى ، جزآن ، القاهرة ، ١٩٠٧ .
قراضة الذهب في نقد أشعار العرب ، القاهرة ، ١٩٢٦ .

— ابن سنان الخفاجي : **سر الفصاحة** ، تحقيق عبد المتعال الصعيدي ، القاهرة ، ١٩٥٣ .

— ابن سلام الجمحي : **طبقات الشعراء** ، ليدن ، ١٩١٣ .
كتاب طبقات فحول الشعراء ، تحقيق محمود شاكر ، طبعة دار المعارف بمصر.

— ابن سينا : **كتاب فن الشعر**، تحقيق عبد الرحمن بدوي ، القاهرة ، ١٩٦٦ .

— ابن طباطبا : **عيار الشعر**، تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام ، القاهرة ، ١٩٥٦ .

— ابن الطقطقي : **الفخري** ، لندن ، ١٩٤٧ .

— ابن قتيبة : **الشعر والشعراء** ، بيروت ، ١٩٦٩ .

— ابن قيّم الجوزية : **الفوائد**، القاهرة، ١٩٠٩.

— ابن وكيع التنسي : **كتاب المنصف**، نسخة برلين.

— أبو حيان التوحيدي : **المقابسات**، تحقيق السندوبي، القاهرة، ١٩٢٩.

— أبو شبكة، الياس : **أفاعي الفردوس**، الطبعة الثالثة، بيروت، ١٩٦٢.

روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة، الطبعة الثانية، بيروت، ١٩٥٤.

— أبو الفرج الاصفهاني : **الأغاني**، مطبعة دار الكتب المصرية، ١٣٢٣ هـ.

— أبو هلال العسكري : **كتاب الصناعتين**، الاستانة، ١٣١٩هـ.

الصناعتين، تحقيق محمد علي البجاوي ومحمد أبو الفضل ابراهيم، القاهرة، ١٩٥٢.

— الأفغاني، جمال الدين : **خاطرات جمال الدين الأفغاني**، جمعها محمد المخزومي، بيروت، ١٩٣١.

— الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر : **كتاب الموازنة بين الطائيين**، الطبعة الأولى، ١٩٤٤.

— الثعالبي : **يتيمة الدهر**، تحقيق محمد محي الدين الحميد، القاهرة، ١٩٥٦.

— الجاحظ : **البيان والتبيين**، تحقيق عبد السلام هارون أربعة اجزاء، القاهرة، ١٩٦١.

الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة ١٩٣٨ — ١٩٤٥.

— الجرجاني، عبد القاهر : **أسرار البلاغة**، تحقيق المستشرق هيلموت ريتر، استامبول، ١٩٥٤.

عبد القاهر : **دلائل الاعجاز**، مطبعة المنار، الطبعة الثانية، ١٣٣١هـ.

عبد القاهر : **دلائل الاعجاز**، تحقيق محمد رشيد رضا، الطبعة الخامسة، القاهرة، ١٣٧٢هـ.

— الحاتمي، محمد بن الحسن : **الرسالة الموضحة**، تحقيق محمد يوسف نجم، بيروت، ١٩٦٥.

— حسون، رزق‌الله : **أشعر الشعر**، بيروت ١٨٧٠.

— حسين، طه : **حديث الاربعاء**، مصر، طبعة ١٩٦٠.

مستقبل الثقافة في مصر، القاهرة، ١٩٣٧ — ١٩٣٨.

— الحكيم، توفيق : **تحت المصباح الأخضر**، القاهرة، ١٩٤٢.

الخروج من الجنة، القاهرة، ١٩٢٨.

— زيدان، جرجي : **تاريخ الآداب العربية**، مراجعة شوقي ضيف، ١٩٥٧—١٩٥٨.

— سلام، محمد زغلول : **تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري**، مصر، ١٩٦١.

— الشايب، أحمد : **أصول النقد الأدبي**، الطبعة الرابعة، مصر، ١٩٥٧.

— الصولي، أبو بكر محمد بن يحيى : **أخبار أبي تمام**، **تحقيق خليل عساكر**... القاهرة، ١٩٣٧.

— طبانة أحمد بدوي : **أسس النقد الأدبي**، الطبعة الثالثة، مصر، ١٩٦٤.

— طراد، ميشال : **جلنار**، الطبعة الأولى ٠، بيروت، ١٩٥١.

— عباس، احسان : **تاريخ النقد الادبي عند العرب**، بيروت، ١٩٧١.

— عبود، مارون : **جدد وقدماء**، بيروت، ١٩٥٤.

— العقاد، عباس محمود : **وهج الظهيرة**، مصر، ١٩١٧.

— عقل، سعيد : **اجمل منك، لا؟** الطبعة الاولى، بيروت، ١٩٦٠.

رندلى، الطبعة الرابعة، بيروت، ١٩٧١.

كأس لخمر، بيروت، ١٩٦١.

المجدلية، الطبعة الثانية، بيروت، ١٩٦٠.

مشكلة النخبة في الشرق، الطبعة الاولى، بيروت، ١٩٥٤.

قدموس، الطبعة الثالثة، بيروت، ٢٩٦١.

— عيسى، محمود : **الزورق السكران**، بيروت، ١٩٥٤.

— الفارابي : **فن الشعر**، تحقيق عبد الرحمن بدوي، القاهرة، ١٩٥٩.

— فياض، نقولا : **على المنبر**، دار المكشوف، ١٩٣٨.

— القاضي الجرجاني، عبد العزيز : **الوساطة بين المتنبّي وخصومه**، تحقيق ابو الفضل ابراهيم وعلي البجاوي، الطبعة الثانية.

— قدامة بن جعفر : **نقد الشعر**، تحقيق كمال مصطفى، ١٩٤٨.

— القرآن.

— القرشي : **جمهرة اشعار العرب**، طبعة بولاق، ١٣٠٨هـ.

— كفافي، عبد السلام : **في الادب المقارن**، **دراسات في نظرية الادب والشعر القصصي**، بيروت، ١٩٧٢.

— لبكي، صلاح : **ارجوحة القمر**، الطبعة الثانية، بيروت، ١٩٥٥.

— لبكي، صلاح : **سأم**، بيروت، ١٩٥٩.

— لبكي ، صلاح : **لبنان الشاعر**، الطبعة الأولى، بيروت ١٩٥٤ .
— لبكي ، صلاح : **مواعيد** ، الطبعة الثانية ، بيروت ، ١٩٥٩ .
— مندور، محمد : **النقد المنهجي عند العرب** ، القاهرة ، ١٩٤٨ .
— منصور، مناف : **الادب العربي : قضايا ونصوص** ، بيروت ، ١٩٧٥ .
— منصور، مناف : **الانسان وعالم المدينة في الشعر العربي الحديث** ، بيروت ١٩٧٨ .
— نخلة ، امين : **تحت قناطر ارسطو**، الطبعة الاولى ، بيروت ١٩٤٥ .
— نعيمة ، ميخائيل : **الغربال** ، الطبعة الثامنة ، بيروت ١٩٥٩—١٩٦٠.
— هلال ، محمد غنيمي : **الادب المقارن** ، الطبعة الخامسة ، بيروت ، ١٩٧٠ .
النقد الادبي الحديث ، دار الثقافة — دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٣ .

الصحف والدوريات

— **الآداب** ، بيروت .
— **الاديب** ، بيروت .
— **الجمهور**، بيروت .
— **الحديث** ، حلب .
— **الحكمة** ، بيروت .
— **حوار**، بيروت .
— **الرسالة** ، مصر.
— **الرسالة المخلصية** ، بيروت .
— **السياسة الاسبوعية** ، مصر.
— **شعر**، بيروت .
— **العلم والمجتمع** ، الاتحاد السوفياتي .
— **الكتاب** ، مصر.
— **المجلة** ، مصر.
— **المشرق** ، بيروت .
— **المعرض** ، بيروت .
— **المقتطف** ، مصر.
— **المكشوف** ، بيروت .
— **منشورات الندوة اللبنانية** ، بيروت .
— **اليقظة** ، بيروت .

BIBLIOGRAPHIE

ABDEL NOUR (J): *La contribution des Libanais à la Renaissance littéraire arabe au XIVs.* Thèse dactylographiée, Paris, 1952.
BARRES(M): *Une Enquête aux pays du Levant,* Paris, 1923.
BAUDICOUR (L): *La France au Liban,* Paris, 9143.
BREMOND (A): *Poésie pure* (avec un débat sur la poésie), 2e. ed., Grasset, 1926.
BREMOND (A): *Prière et Poésie,* Grasset.
CHADWICK (N): *Poetry and prophecy,* Cambridge, 1942.
CLAUDEL (P): *Positions et Propositions,* I, 1928.
CORM (CH): *La Montagne Inspirée,* Beyrouth, 1934.
DEDEYAN (CH.): *Le Thème de Faust dans la littérature européenne,* Paris. Lettres Modernes, 6vol., 1954-1965.
DUCRUET (J): *Les Capitaux européens en Proche Orient,* AUB, 1964.
ETIEMBLE (R): *Comparaison n'est pas raison,* Paris, Gallimard, 1963.
GEIGER (A): *Syrie et Liban.* Grenoble, Artand, 1932.
GENDARME DE BEVOTTE (G): *La légende de Don Juan,* 2e éd., Paris, Hachette, 1929.
GUYARD (M.F.): *La Littérature comparée, Que sais je?* Paris, 1951.
HANOTAUX et MARTINAU:*Histoire des colonies françaises,* Paris, s.d.
JALABERT (L.S.J.): *Syrie et Liban.* Réussite française, Paris, Plon, 1934.
LAMMENS (A): *La Syrie,* Beyrouth, 1921.
LEFEVRE (F): *Entretiens avec Paul Valéry.* Le livre, 1926.
LONGRIGG (S.H.): *Syria and Lebanon Under French Mandate,* London, 1958.
MALLARME (S): *Oeuvres complètes.* Bibliothèque de la pleiade, Paris, Gallimard, 1945, ed., établie et annotée par Henri Mondor.
MANSOUR (M): *Infleunce du Symbolisme français sur la poésie arabe moderne.* Thèse dactylographiée, Paris-Sorbonne, 1973.
MAUCLAIR (C): *Mallarmé chez lui.* Grasset, 1935.
MICHAUD (G): *Message poétique du symbolisme,* Nizet, 1966.
MONDOR (H): *Vie de Mallarmé,* Paris, gallimard, 1942.
PICHOIS(CH) et ROUSSEAU(A.M.) *La Littérature comparée,* Armand Colin, Paris, 1967.

طبع على مطابع نصر الله
تلفون: ٢٦٧٣٢٧ - ٢٦١٦٠٨
بيروت - لبنان

POUJOULAT(B): *La vérité sur la Syrie*, Gaume Frère, Paris, 1861.
RISTELHUEBER: *Les Traditions françaises au Liban*, Paris, Alcan, 1918.
ROCHEMENTEIX: *Le Liban et l'Expédition française en syrie*, Paris 1942.
SAMNé (G): Les oeuvres françaises en syrie, Paris, 1919.
SAUER (E): *De Verwertung Stoffgeshichtlicher Methoden inder Literatureforschung*, E, XXIX, 1928.
STALLKNECHT (N.P)& FRENZ(H): *Comparative Literature, Method and Perspective*, souther Illinois Univ. Press, 1961.
TROUSON(R): *Un problème de Littérature comparée: Les études de thème:* Situation, no. 7, Paris, 1965.
VALERY (P): *Eupalinos ou l'Architecte*, précédé de *l'Ame et la Danse*, Gallimard, 1924.
VALERY (P): *Les Cahiers* ont été publiés en fac-similé par le C.N.R.S. en 29 volumes. Paris, Imprimerie Nationale, à partir de 1957.
VALERY (P): *L'idée fixe*, Gallimard, 1934.
VALERY (P): *L'Invention*, Centre international de synthèse, 1938.
VALERY (P): *Littérature*, Gallimard, 1930.
VALERY (P): *Mélange*, Gallimard, 1941.
VALERY (P): *Mon Faust*, Gallimard, 1946.
VALERY (P): *Oeuvres complètes* (tome I et II), Bibliothèque de la pleiade Gallimard 1957-1962, édition établie et annotée par Jean Hytier.
VALERY (P): *Poésie pure*, Notes pour une conférence, poésie O.C.T.C.,
VALERY (P): *Propos sur la poésie*, Conférencia, 5 novembre, 1928.
VALERY (P): *Rhumbs* — Le Divan, 1926 (Rhumbs, notes et autres) — Gallimard, 1933.
VALERY (P): *Tel quel*, I, Gallimard, 1930.
VALERY (P): *Variété* (5 volumes), Gallimard, 1924-1944.
VAN TIEGHEM(P): *La littérature comparée*, Paris 1946.
WEINSTEIN(L): *The Metamorphoses of Don Juan*, Stanford University Press, 1955.
WELLEK(R), WARREN(A): *La théorie littéraire*, ed., Seuil, 1971.

JOURNAUX, REVUES, et PERIODIQUES FRANÇAIS

— Bulletin de la société française de philosophie, 1928.
— Journal
— La Nouvelle Revue
— Mercure de France
— Revue de la llittérature comparée
— Revue de philosophie française et de littérature.